

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu  
Odsjek za kroatistiku  
Odsjek za povijest umjetnosti

Zagreb, 12. rujna 2018.

**RENEŠANSNO KAZALIŠTE I SCENOGRAFIJA U  
DUBROVAČKIM DRAMSKIM IZVEDBAMA: PRIJEDLOG  
PROJEKTNE NASTAVE IZ *LIKOVNE UMJETNOSTI***

DIPLOMSKI RAD

13 ECTS bodova

Mentorica: doc. dr. sc. Dolores Grmača  
Komentorica: doc. dr. sc. Jasmina Nestić

Studentica: Barbara Ogresta

## Sadržaj

1. Uvod.....	4
2. Renesansa – preporod kazališta.....	5
2.1. Italija kao žarište renesansnog kazališta.....	6
2.2. Kazališni prostori kroz povijest.....	7
2.3. Vitruvijev utjecaj na kazališnu arhitekturu .....	10
2.4. <i>Teatro Olimpico</i> u Vicenzi.....	15
2.5. <i>Teatro all'antica</i> u Sabbioneti .....	19
3. Scenografija.....	23
3.1. Razvoj perspektivnog slikarstva.....	24
3.2. Sebastiano Serlio – tri tipa pozornice.....	27
3.3. Renesansna scenografija – imitacija gradskih prostora.....	31
4. Dubrovnik – kazališno središte na istočnoj obali Jadrana.....	37
4.1. Kazališno djelovanje Marina Držića .....	40
4.1.1. Držićeve komedije.....	42
4.1.2. Držićeve pastore .....	43
4.1.3. Držićeva tragedija .....	45
4.2. Izvedbe i izvođači.....	46
4.3. Držićeve pozornice.....	49
4.3.1. Prid Dvorom.....	49
4.3.2. Vijećnica.....	51
4.3.3. Saloče .....	53
5. Prijedlog projektne nastave ”Držićevi <i>arkiteti</i> ” .....	57
5.1. Projektna nastava.....	57
5.2. Interdisciplinarnost u nastavi .....	59
5.3. Ciljevi i metode rada projektne nastave ”Držićevi <i>arkiteti</i> ” .....	60

5.4. Pripremna faza i planiranje .....	62
5.5. Provedba projekta i plana rada .....	63
5.5.1. Prva skupina učenika: <i>Skup</i> .....	65
5.5.2. Druga skupina učenika: <i>Dundo Maroje</i> .....	68
5.5.3. Treća skupina učenika: <i>Tirena</i> .....	70
5.6. Predstavljanje projekta i valorizacija .....	72
6. Zaključak .....	73
7. Prilozi .....	74
7.1. Vremenik .....	74
7.2. Prva skupina učenika: <i>Skup</i> .....	74
7.2.1. <i>Skup</i> : literatura.....	74
7.2.2. <i>Skup</i> : prezentacija.....	75
7.3. Druga skupina učenika: <i>Dundo Maroje</i> .....	81
7.3.1. <i>Dundo Maroje</i> : literatura.....	81
7.3.2. <i>Dundo Maroje</i> : prezentacija.....	82
7.4. Treća skupina učenika: <i>Tirena</i> .....	88
7.4.1. <i>Tirena</i> : literatura.....	88
7.4.2. <i>Tirena</i> : prezentacija.....	89
8. Popis i izvori reprodukcija .....	96
9. Popis literature.....	99
10. Sažetci .....	107
10.1. Sažetak .....	107
10.2. Summary .....	107

## 1. Uvod

Usmjeravanjem na Italiju kao ishodište novovjekovnog kazališta, ovaj diplomski rad sažeti je pregled razvoja renesansnog kazališta, njegove arhitekture i scenografije, prvih primjera nepokretnih kazališnih zgrada Palladijeva Teatra Olimpica u Vicenzi i Scamozzijeve Teatra *all'antica* u Sabbioneti te prvih scenografskih zahvata značajnih talijanskih umjetnika potaknutih razvojem perspektivnog slikarstva. Renesansno oslanjanje na antiku, posebice na Vitruvija i njegove ilustrirane diskusije o kazališnim zgradama i scenografiji, očituje se u djelima renesansnih traktatista i umjetnika poput Palladija, Albertija te Serlija koji su Vitruvijevo djelo prevodili, ali i stvarali vlastite traktate o arhitekturi ili pak scenografije te ostavili značajan trag u povijesti kazališta.

S obzirom na veliki utjecaj talijanskog renesansnog modela kazališta utemeljenog na imitaciji gradskih prostora, a organiziranog na osnovi poznavanja različitih traktata, drugi dio diplomskog rada predstaviti će Dubrovnik kao ishodište hrvatskog renesansnog kazališta, počevši od njegovih početaka u djelima i dramskim izvedbama Džore Držića, Mavra Vetranovića i Nikole Nalješkovića. Dubrovnik je renesansnim političkim, društvenim, kulturnim i umjetničkim uvjetima omogućio začetke kazališnog djelovanja sve do pojave Marina Držića, kada se „razvijao organiziraniji vid kazališnog predstavljanja predočen raznovrsnijim repertoarom od pastirskih igara i eruditne komedije do tragedije, u čemu je raznolika i staleški razmeđena publika aktivno i brojno učestvovala“ (Foretić 2008: 168).

Oslanjajući se na Sebastiana Serlia, koji je u svojim traktatima o arhitekturi ponudio oblikovanje scenskog prostora na tragički, komički i pastoralni – sukladno žanrovskoj podjeli onodobnih dramskih tekstova, te na Držićev opus i unutar njega serlijevski utjecaj – treći, metodički dio rada predstaviti će prijedlog projektne nastave iz srednjoškolskog predmeta *Likovna umjetnost*. Prijedlog projekta pod nazivom *Držićevi arkiteti* interdisciplinarno objedinjuje sadržaje predmeta povijesti, sociologije, matematike, hrvatskog jezika i književnosti i likovne umjetnosti te je nastao s ciljem sakupljanja znanja iz različitih područja u temu koja u srednjoškolskih udžbenicima nije zastupljena, a koja bi učenicima mogla omogućiti da se ne samo upoznaju s pojavom renesansnog kazališta u Dubrovniku nego i da se radom u skupinama posvete procesu čitanja, zamišljanja i izrade scenografije inspirirane renesansnim načelima te tako zaista postanu Držićevi majstori scene.

## 2. Renesansa – preporod kazališta

Renesansa opisuje period europske povijesti koji je započeo u Italiji u 14. stoljeću te zahvatio zapadnu i srednju Europu, uzimajući različite forme u pojedinim državama i trajajući u nekima od njih gotovo do 17. stoljeća (Harwood 1984: 129). Naziv kulturnopovijesnog razdoblja dolazi od francuske riječi *renaissance*, a doslovno znači ponovno rađanje, referira se na „ponovno otkriće antičke filozofske, estetičke i književne kulture i njezinih remek-djela, preporod umjetnosti i radosti“ (D'Amico 1972: 115) te „preporod“ književnosti, umjetnosti i učenja koji su postupno transformirali europsku kulturu pod snažnim utjecajem klasične grčke i latinske književnosti. Pojam se često odnosi na sveukupnost intelektualnih i umjetničkih preobrazbi te uključuje pojavu humanizma, pridavanje važnosti individualizmu, kopernikanske astronomije i drugih različitih otkrića iz područja politike, filozofije, znanosti, književnosti, tiska, slikarstva, kiparstva, arhitekture i glazbe tog razdoblja. Razdoblje renesanse u kontekstu povijesti kazališta potrebno je sagledati u odnosu prema prijašnjim razdobljima.

Premda se razdoblje srednjeg vijeka u literaturi često simplificirano promatra kao doba „smrti kazališta“ (Allegrì 1996: 51), preciznije bi se moglo reći da je ideju kazališta velikim dijelom ugušila Crkva ukidanjem liturgijske drame, zabranjivanjem prikazivanja misterija u crkvenim dvorištima te uvođenjem čistog obreda na latinskom jeziku i njegovim diferenciranjem od narodnih oblika kazališnog izraza (usp. Molinari 1982: 111). Takve odluke odredile su početak „obnavljanja kazališnog nasljeđa u zapadnoeuropskom kulturnom krugu i osamostaljenja kazališta kao svjetovne institucije“ (Pavlovski 2000: 63).

Prema brojnim teoretičarima kulture, temelje modernog kazališta priprema renesansni humanizam – „kulturni i filozofski pokret koji je velikom energijom obnovio antičke filozofske, umjetničke i estetske vrijednosti, postavio čovjeka u prvi plan znanstvenih i kulturnih interesa i nakon srednjovjekovne skolastike potaknuo nov sustav obrazovanja“ (Fališevac – Novak – Rafolt 2009: 656) osnivanjem akademija kao skupina proučavatelja antičke kulturne baštine. Italija se postavlja kao „učiteljica umjetnosti i kulture“ (D'Amico 1972: 115) te veliki teoretičari, arhitekti, umjetnici i glazbenici, ugledajući se na klasične antičke civilizacije Grčke i Rima, pokreću svojevrsnu revoluciju u načinu razmišljanja. Širenje humanizma dalo je zamah oživljavanju antičkih kazališnih tradicija pri čemu je značajnu ulogu imalo „otkriće Nicole da Cusa nepoznatih Plautovih komedija, 1425. godine“ (Molinari 1982: 112) te su humanisti izvedbama „ponovno otkrivenih“ Plautovih i Terencijevih komedija omogućili emancipaciju kazališta od religije.

Iako su neki elementi srednjovjekovne kazališne tradicije opstali, novih je elemenata humanističke ili renesansne drame neosporivo više; literarna struktura, povratak klasičnim temama umjesto kršćanskih, prikazivanje namijenjeno privilegiranim, pozornice koje omogućuju prikaz jedinstvenog svijeta za razliku od srednjovjekovnih simultanih pozornica, stvaranje scene perspektivnim slikarstvom te oblikovanje prostora u ljudskim mjerama (usp. Allegri 1996: 59).

## 2.1. Italija kao žarište renesansnog kazališta

Do oživljavanja interesa za kazališta antičkih rimskih i grčkih dramatika dolazi prvenstveno u Italiji, što ne iznenađuje uzimajući u obzir brojne talijanske kneževe i pape; mecene brojnim talentiranim umjetnicima, arhitektima i glazbenicima (usp. Wickham 1985: 97). U Italiji je naglašen povratak antičkim piscima, posebice Aristotelu te njegovoj *Poetici* koja postaje „središnja referentna točka u teoriji drame“ (Carlson 1996: 37) te kao što navodi Dubravka Crnojević Carić,

[...] razvija se, propituje i naglašava interes za fenomen glume i autorstva [...], a kao značajan faktor kazališnog života i života zajednice u cjelini otvara se pitanje geometrije, prostornih rješenja, vizualnih problema i igara s vidljivim, pa je tako osobit naglasak stavljen na arhitekturu. (Crnojević-Carić 2017: 34)

Silvio D'Amico, talijanski kazališni kritičar i teoretičar kazališta uspoređuje brojne povijesti talijanske književnosti i stranih književnosti te upozorava na kontradikciju. Naime,

povijesti talijanske književnosti pune su žalbi što se u Italiji između šesnaestog i sedamnaestog stoljeća nije iz velikoga srednjovjekovnog kazališta razvio nov i izvoran talijanski teatar, dok su iz njega nastali, primjerice, španjolski i engleski. A povijesti stranih književnosti, naprotiv, osobito gdje govore o teatru, sve se pozivaju baš na novo talijansko kazalište, na kazalište renesanse, koje je vremenski prvo među svim modernim kazalištima Europe utjecalo na sudbinu svih ostalih, koji od njega naučiše: 1) klasičku predaju i uopće duh renesanse; 2) glumačku umjetnost; 3) modernu scenografiju; 4) arhitekturu modernog kazališta. (D'Amico 1972: 116)

## 2.2. Kazališni prostori kroz povijest

Uzimajući u obzir definiciju kazališta kao svakog mjesta koje „tijekom predstave integrira istodobno sudjelovanje izvođača i gledatelja“ (Batušić 1991: 227), kazališni prostori ujedanjuju prostor scene namijenjen glumcima, tj. samom prikazivanju i prostor namijenjen publici. Prema Nikoli Batušiću „prostorom kazališnog čina postaje svako ono mjesto koje tijekom predstave integrira istodobno sudjelovanje izvođača i gledatelja“ (ibid.). Kazališni prostor na sličan način shvaća i Anne Ubersfeld (1982: 117) te prostornost u kojoj se odvijaju kontakti među dramskim licima i gledateljima smatra pretpostavkom ostvarivanja kazališnog čina. Premda se „kazališni čin može zbiti bilo gdje i bilo kada, što dokazuje i povijest kazališta“ (Batušić 1991: 227) svaki od njih konstituiraju različite arhitektonske i likovne značajke ovisne o vremenu postojanja kazališnog prostora te „o tipičnim teatrološkim karakteristikama pod kojima prvenstveno podrazumijevamo raspored i međuovisnost raznih segmenata spomenute građevine ili bilo kojeg drugog mjesta u kome se zbio kazališni čin“ (ibid.: 155).

Od antike, preko razdoblja srednjeg vijeka i renesanse, pa sve do danas, kazališni prostor pojavljuje se kao zaseban aspekt proučavanja bilo sa stajališta povijesti kazališta, scenografije, drame ili sociologije kazališta. Brojni povjesničari, teoretičari, sociolozi i arhitekti pokušavali su ustanoviti tipologiju kazališnih prostora, no njihove rasprave često su se odvijale „u pojedinačnim okvirima i bez uzimanja u obzir interdisciplinarne i multimedijske naravi cjelokupne kazališne prakse“ (Pavlovski 2000: 19). Ipak, različite uspostavljene tipologije prepoznaju razvoj konkretnih modela kazališne arhitekture i organizacije prostora počevši od antičkih grčkih i rimskih kazališta, preko srednjovjekovnih scena na otvorenom i zatvorenom prostoru, elizabetanskog kazališta do razvoja talijanske renesansne scene kao početka suvremenog kazališta i oblikovanih i izgrađenih scenskim prostorima te naposljetku i modernog razbijanja scenskog prostora.

U knjizi *Uvod u teatrologiju* Nikola Batušić zapaža:

Ovisno o razdoblju nastanka kazališnih prostora odnosno zgrada kao i sociološkoj funkciji i strukturi publike pri ispunjenju bitne pretpostavke za ostvarenje scenskoga čina, odnos glumišnoga i gledateljskoga prostora unutar njihova zajedništva u cjelovitu teatarskom kompleksu bitno se mijenjao. (Batušić 1991: 235)

Polazeći od obrednih igara i rituala primitivnih plemena i shvaćajući ih kao oblike spontane teatralizacije, moći ćemo prepoznati ono što D'Amico naziva religioznim podrijetlom teatra; religioznim u smislu osjećaja jedinstvenosti kolektiva prikazivača i promatrača. U povijesti kazališta pojava kazališnih prostora povezuje se s antičkim grčkim kultom boga

Dioniza i njemu posvećenim ditirambima pri čijem su izvođenju zborski pjevači imali kružni raspored oko *timela* – žrtvenika (usp. Aristotel 2005: 10). Podjelom kora na dva dijela te određivanjem *korifeja* koji su vodili takve semikorove stvoren je dijalog, ali i prostor za glavnog odgovaratelja - *hypokritesa* - glumca koji je izlazio na scenu i uprizorivao samog Dioniza (D'Amico 1972: 28). Razbijanje korske cjeline uvjetovalo je preraspodjelu prostora te određivanje pojedinih prostora za aktere. Prostor antičkog grčkog kazališta tako čine *orquestra* kao ishodište zbivanja, tj. mjesto scenske igre, *theatron* ili *cavea* kao prostor stepenastog gledališta položen na blagom usponu, *skene* što je označavala „šator iz kojega glumac izlazi i u koji ponovno ulazi da se sakrije i da se preodjene“ (ibid.: 29) te *parodoi* kao pristupi do *orkestre* kojima ulazi kor (usp. Molinari 1982: 57).

Uklanjanje kora u rimskom kazalištu dovelo je do promjena u strukturnoj organizaciji prostora te se napušta kružna organizacija i prostorom počinje dominirati polukrug. Osim toga, *orquestra* kao dotadašnji prostor zbornih pjevača sada postaje *cavea* – mjesto za gledatelje, a *skene* koja je u grčkom kazališnom prostoru predstavljala zgradu za glumce, kostime i rekvizite pretvara se u *scaenae frons* - visoku raskošnu pozadinu s nekoliko otvora pred kojom se na *prosceniju*, kojeg bismo danas nazvali *pozornicom*, odvija scenska igra (usp. Pavlovski 2000: 47). Napuštanjem kružne organizacije povezane s kulturnim mjestom te dodatkom zastora rimsko kazalište oblikovalo se kao mjesto stvaranja iluzije umjetničke stvarnosti te se odvojilo od uvjetovanosti terenom i prirodnim nagibom tla i podiže se kao samostalna građevina. Propadanjem Rimskog Carstva (476.) i dolaskom barbara (5. st.) dotadašnji kazališni prostori gube svoju funkciju, no kazalište kao oblik izražavanja preživljava.

Kazališni prostori srednjovjekovnog razdoblja ovisni su o dramskim vrstama te srednjovjekovna kazališta kao građevine ne postoje, prizori se odvijaju, sukladno s radnjom dramskih tekstova čiji su nosioci uobičajena građanska lica, na prostorima javnih trgova i ulica te „u tom isključivo zabavljačkom kazalištu nema nikakve potrebe za nekim metafizičkim zajedništvom koje bi se posredstvom prostora stvorilo s prizorištem, kao što je to bio slučaj u antičkoj Grčkoj ili kao što se to činilo u Rimu.“ (Batušić 1991: 246) Međutim, srednjovjekovno kazalište „razvija se u dva međusobno oprečna pravca: kao religiozno i kao svjetovno, komičko, bufonsko, groteskno ili razuzdano pozorište“ (Misailović 1988: 116). Iz duhovne sfere srednjeg vijeka proizlazi liturgijska drama koja svoju pozornicu razvija na mjestu liturgije, unutar crkvenih građevina, no kao tipološka značajka organizacije srednjovjekovnih kazališnih prostora prepoznaje se simultanitet mnogobrojnih scenskih mjesta na jedinstvenoj pozornici. Cesare Molinari srednjovjekovnu simultanu pozornicu opisuje kao podijeljenu „na mnogo malih, jednih pored drugih poredanih različitih scenografskih elemenata, koji su predstavljali



„mjestâ“ u kojima je trebalo da se istovremeno razvijaju razne faze radnje.“ (Molinari 1982: 94) Smještaj tih mjesta na simultanoj pozornici nije se morao podudarati sa stvarnom udaljenosti, a tu pojavu objašnjava shvaćanjem pozornice, ne kao prostora koji okuplja razna pojedinačna mjesta, već kao svijeta u njenoj cjelokupnosti (ibid.).

Preporodom antike koji se očituje u razdoblju humanizma i renesanse sa središtem u Italiji kazalište se preispitivalo s književnih, arhitektonskih i scenografskih aspekata te D'Amico primjećuje suprotstavljena mišljenja povjesničara o fenomenu kazališnog preporoda te navodi kako su „talijanski književnici, umjesto da slijede razvoj srednjovjekovne drame iz koje je u kulturno manje razvijenim zemljama nastalo novo kazalište, napravili jak zaokret da bi talijanski teatar vratili oponašanju, kopiranju, obožavanju grčko-latinske tragedije i komedije.“ (D'Amico 1972: 118) Kazališne predstave u renesansno doba i dalje se odvijaju na otvorenim javnim gradskim prostorima, no dolazi i do povratka gradnje specijaliziranih kazališnih građevina.

Tijekom 16. stoljeća, kazališne predstave održavale su se u dvorišnim ili dvoranskim prostorima palača prilagođenim za takva događanja ili su izvođene u privremenim drvenim samostojećim strukturama. Neki od najranijih dokumentiranih primjera kazališnih prostora su prostor u Ferrari iz 1531. gdje se pjesnik Ludovico Ariosto okušao u zadatku arhitekta te ostvario kazalište koje je stradalo u požaru prije nego se neka njegova drama mogla odigrati na pozornici; zatim u gradu bogatom kazališnim životom, Mantovi gdje je u razdoblju od 1549. do 1551. godine arhitekt Giovanni Battista Bertani (Mantova, 1516. – Mantova, 1576.) za kardinala Ercola Gonzagu podigao drveni kazališni prostor inspiriran Serlijevim drvenim *Teatrom alla Palazzo Porto* u Vicenzi iz 1539. godine (usp. Johnson 2005: 25-27). I prve kazališne strukture jedne od najznačajnijih ličnosti renesansne kazališne arhitekture, Andrea Palladija (Padova, 1508. – Vicenza, 1580.) bile su slične; privremene drvene građevine podignute za posebne prilike i izgrađene tako da se uklapaju u prostore drugih građevina. Od njih je poznato drveno kazalište za koje se vjeruje da je oponašalo rimska kazališta izrađeno povodom uprizorenja komedije *Amor costante* Alessandra Piccolominijsa (Siena, 1508. – Siena, 1579.) u vićentinskoj katedrali 1561. godine te kazalište osmišljeno za *Compagniu della Calza* u Veneciji 1565. godine koje Giorgio Vasari (Arezzo, 1511. – Firenza, 1574.) u drugom izdanju svog djela *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* 1568. opisuje kao građevinu koja ima plan rimskog kazališta i eksterijer koji podsjeća na Koloseum (usp. Oosting 1970: 264).

Tek krajem 16. stoljeća dolazi do nastanka fiksnih kazališnih zgrada koje su odredile tip renesansnog kazališta, a koje su danas očuvani primjeri vrijedni divljenja: *Teatro Olimpico* u Vicenzi i *Teatro All'antica* u Sabbioneti.

### 2.3. Vitruvijev utjecaj na kazališnu arhitekturu

Na početku modernog doba kazališta ne postoji prototip samog kazališnog prostora, već samo tragovi dostupni u radovima intelektualaca koji se posvećuju razmišljanjima o klasičnim idejama koje planiraju obnoviti. Brojni proučavatelji okušavaju se u prijevodima i komentarima jedine u potpunosti preživjele rasprave o klasičnoj arhitekturi, Vitruvijeve *De architecture*. Marko Vitruvije Polio (oko 80. pr. Kr. – oko 15. pr. Kr.) rimski je arhitekt, tj. teoretičar arhitekture te autor iznimne rasprave koja je bila za Rimljane, ali i mnogo kasnije za svijet renesanse, majstorska rasprava o umjetnosti graditeljstva. *De architectura* ili *Deset knjiga o arhitekturi*, koja je nastala između 27. i 23. godine pr. Kr. (usp. Sear 1990: 251), unutar deset knjiga obuhvaća sve što je u interesu graditelja i što je važno za gradnju od obrazovanja arhitekata, položaja zidina, kula i zgrada unutar grada, vrsta materijala gradnje i njihova oblikovanja, hramova, stupova i njihovih redova, zatvora, trgova, kazališta, bazilika, preko gradnje kuća i položaja prostorija, podova, žbuke i zidnih oslika, do sustava navodnjavanja i različitih strojeva, oružja i dr. te tako postaje jedini izvor informacija o klasičnoj arhitekturi na tehničkoj razini.

Početkom 15. stoljeća Gian Francesco Poggio Bracciolini (Terranuova, 1380. – Firenca, 1459.) smatra se odgovornim za pronalazak kopije Vitruvijeva rukopisa u knjižnici samostanskog kompleksa u St. Gallenu u Švicarskoj (usp. Palladio 2001: 7). Kada se radi o Italiji, 1416. često se navodi kao godina „ponovnog otkrića Vitruvija“ (Mullin 1966: 27) i kopije njegova rukopisa datiranog u 12. stoljeće, u samostanskoj knjižnici u Montecassinu, u južnoj Italiji koja je dugo vremena ostala neprimijećena. Iako njegov rukopis nije sadržavao ilustracije, postojale su konstantne reference na slike i dijagrame koji su se trebali nalaziti na kraju knjige (ibid.) zbog čega su mnogi humanisti ustrajali u traženjima ispravnih interpretacija spomenutih pojmova. Iako je Firenca neslužbeno proglašena kolijevkom renesansne kulture, u brojnim je drugim humanističkim centrima postojao iznimno velik interes za Vitruvija te se u 15. stoljeću *De architectura* mogla pronaći u knjižnicama nekih od izuzetno utjecajnih arhitektonskih mecena u Italiji poput obitelji Visconti-Sforza u Milanu, Este u Ferrari, Medici u Firenci te

drugih u Rimu, Veneciji i Padovi. Interes za Vitruvija nije bio samo dio teorijske debate ili briga isključivo učenjaka i arhitekata već je bio povezan i sa životima kulturne elite.

O Vitruvijevu rastućem autoritetu na polju arhitekture nedvojbeno govori činjenica da je milanski nadbiskup Gabriele Sforza između 1454. i 1457. godine iz knjižnice u milanskom Duomu posudio kopiju te ju iskoristio kao praktičan tekst za gradnju samostanskog kompleksa Santa Maria Incoronata u Milanu te da je Lodovico Gonzaga od Mantove u prosincu 1459. godine od Albertija zatražio izradu kopije Vitruvijeva djela kao poklon papi Piu II. koji je u to vrijeme gradio Pienzu te inspiraciju izvlačio iz klasičnih gradskih modela (usp. Clarke 2002: 325). Učenjak i arhitekt Leon Battista Alberti (Genova, 1404. – Rim, 1472.) izravno se susreo s Vitruvijevim djelom kada ga je Leonello d'Este potaknuo na proučavanje Vitruvija s prvotnom intencijom stvaranja novog izdanja, no Alberti je frustriran teškoćom savladavanja Vitruvijeve opskurne terminologije i opisa, odlučio napisati vlastiti traktat o arhitekturi kojim bi odgovorio na Vitruvijeve nedostatke te se ugledao na ostatke rimske arhitekture koji su se još mogli vidjeti u Italiji (ibid.: 326). Albertijevo djelo *De re aedificatoria* (između 1443. i 1452.), kao i Vitruvijevo, koncipirano je u 10 knjiga te slijedi sličan format, opisuje arhitektonske početke, materijale i konstrukcije građevina, oblikovanje javnih i privatnih prostora te ornamente. Iako je Albertijeva *De re aedificatoria* sadržavala sažetak Vitruvijevih zapažanja o grčkom i rimskom kazalištu, nije ponudila ilustracije. Prvo ilustrirano izdanje Vitruvijeve *De architecture*, ono koje je za tisak 1511. godine u Veneciji pripremio Fra Giocondo<sup>1</sup> (Verona, oko 1433. – 1515.), unatoč njegovim nezadovoljavajućim drvorezima, doživjelo je šest izdanja između 1513. i 1535. godine te je prethodilo ilustriranom izdanju talijanskog slikara, arhitekta i teoretičara arhitekture Cesara Cesariana (Milano, 1475. – 1543.) tiskanom u Comu 1521. godine<sup>2</sup> (ibid.).

Iako su se ubrzo zaredala brojna druga izdanja Vitruvija tiskana diljem Europe na mnogim jezicima, prvi koji je nakon Cesariana ostvario značajan pristup proučavanju rimskog kazališta bio je Daniele Barbaro (Venecija, 1514. – 1570.), utjecajni venecijanski mecena čiji je prijevod uz komentare Vitruvijeve *De architecture* tiskan 1556. godine u Veneciji<sup>3</sup> te je označio kulminaciju renesansne tradicije proučavanja Vitruvija i njegova djela. Barbaro se

---

<sup>1</sup> Fra Giocondo (1511) *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula vt iam legi et intelligi possit*. Venecija: G. da Tridentino.

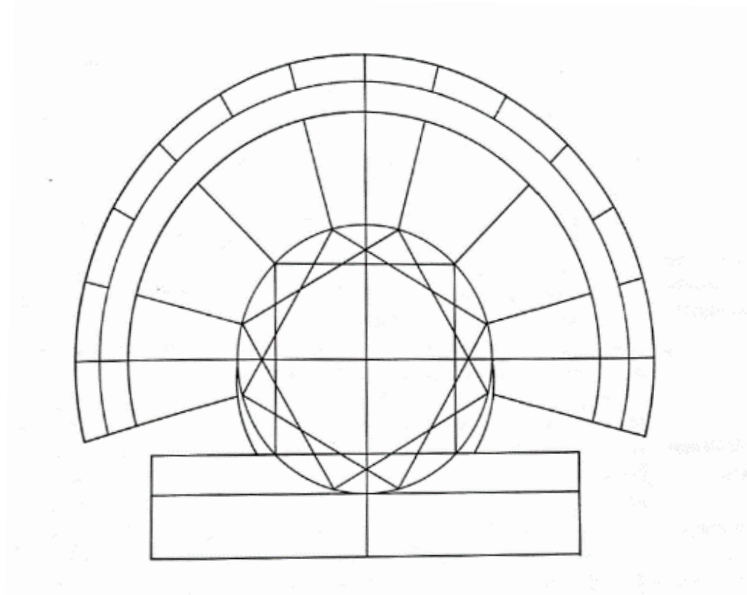
<sup>2</sup> Cesariano, Cesare (1521) *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece: traducti de latino in vulgare, affigurati, cōmentati, & con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai trouare la multitude de li abstrusi & reconditi vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & beniuolo di epsa opera*. Como: G. da Ponte.

<sup>3</sup> Barbaro, Daniele Matteo Alvise (1556) *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*. Venecija: per Francesco Marcolini.

svojim znanjem latinskog i grčkog, ali i matematike pokazao kao idealan prevoditelj i komentator Vitruvijeva djela, a zbog svojih nedostataka u području arhitekture i arheologije angažirao je za ilustracije arhitekta i poznavatelja antike, Andrea Palladija kojemu je bio i mecena (usp. Cellauro 2004: 297). Treba imati na umu da su ponovna izdanja Vitruvijeva djela zapravo samo njegova tumačenja, objašnjenja antičkih zamisli koje je moguće interpolirati u suvremenu kulturu i graditeljstvo.

U petoj knjizi *De architecture*, Vitruvije poseban odlomak posvećuje izgradnji kazališta, njihovim tipovima i planovima, konstrukciji i proporcijama, orijentaciji, izboru mjesta gradnje te u raspravu uključuje i aspekt akustike. Kada piše o odabiru lokacije kazališta, Vitruvije u obzir uzima dva faktora - zdravo mjesto i orijentaciju prostora, pri čemu posebnu pažnju posvećuje gledateljima, njihovom zdravlju i udobnosti te upozorava na vjetrove i čisti zrak, kao i na opasnosti orijentacije prostora prema jugu čime bi utjecaj sunca i njegova koncentracija u lučnom prostoru kazališta bila štetna za posjetitelje. Osim toga, puno pažnje posvećuje glazbenoj harmoniji i akustici prostora te širenje glasa smatra ključnim argumentom pri oblikovanju stepenastog gledališta. Treba imati na umu da Vitruvije u svojim opisima oblikuje idealan prostor kazališta te da je i sam očekivao odmake od vlastite norme što u svom djelu jasno naznačuje, ali i upozorava arhitekta na njihovu odgovornost u odabiru odnosa zadanih proporcija i njihove prilagodbe ovisno o mjestu i veličini kazališnog prostora. Iako je i sam bio svjestan da se mnogi projekti neće u potpunosti pokoriti njegovim zamislima, namjera mu je bila pronaći racionalno opravdanje za oblik koji bi odražavao ljudske potrebe i zakone prirode te ponuditi osnovnu geometriju antičkih grčkih i rimskih kazališnih prostora. (Vitruvius Pollio 1999: 103-113)

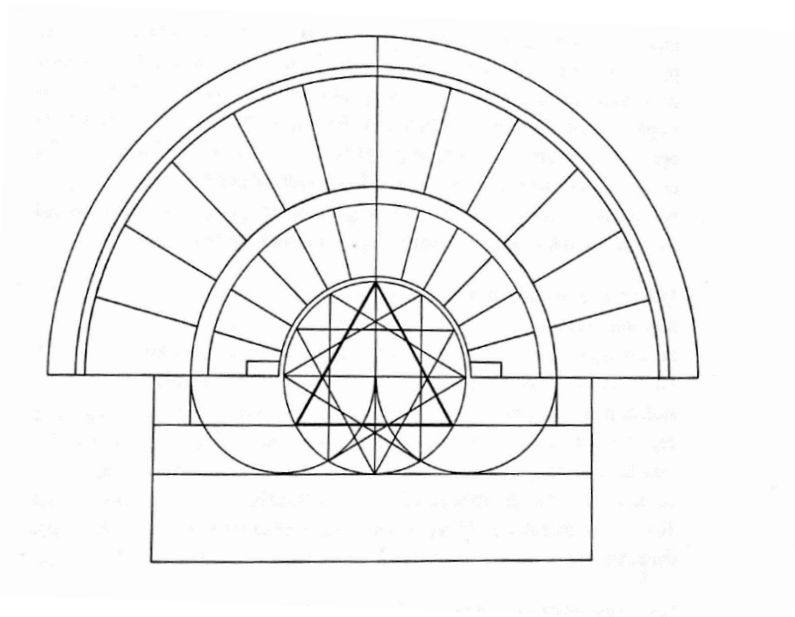
Pri oblikovanju plana grčkog kazališta Vitruvije kao polaznu točku uzima kružnicu *orkestre* s tri upisana kvadrata koja dodiruje zid *skene*, dok donja stranica kvadrata označava prednju stranu pozornice, a osam kutova koje tvore upisani kvadrati dijele gledalište u sedam odjeljaka [Slika 1.].



Slika 1. Marcus Vitruvius Pollio, *Plan grčkog tipa kazališta*,  
U: *Deset knjiga o arhitekturi* (1999) Str. 113.

O tlocrtnom oblikovanju rimskog kazališta Vitruvije piše:

Oblik samog kazališta treba učiniti ovako: pošto se smjesti središte, opiše se kružnica budućeg opsega na dnu. U nju se upišu četiri istostranična trokuta koji u jednakim razmacima dodiruju kružnicu, onako kako to rade astrolozi u nacrtu dvanaest nebeskih znakova prema glazbenoj harmoniji zvijezda. Od tih trokuta, stranica onog koji je najbliže sceni, tamo gdje siječe kružnicu neka bude pročelje scene (*frons scene*). S tim se mjestom paralelno povuče crta koja će odvajati tribinu od proscenija od prostora orkestre. Tako se dobiva šira tribina nego ju grade Grci, jer kod nas svi glumci igraju na sceni, a u orkestri se predviđaju sjedala za senatore. [...] Odjeljenja (*cunei*) za gledatelje u teatru dijele se tako da kutovi trokuta koji idu oko kružnice određuju pravac uzlazima i stubama između odjeljenja do prvog prolaza. Prolazi gornjih odjeljenja idu naizmjenično od sredine donjih. Sedam kutova u dnu određuju pravac stuba, a ostalih pet raspored pozornice. [...] Što se tiče orkestre, neka se od promjera između najdonjih sjedala uzme šestina. Prema toj se mjeri na krajevima s obje strane kod ulaza okomito odrežu donja sjedala. Gdje se dobije presjek, tu se učine svodovi prolaza. Tako će njihovi svodovi imati dovoljnu visinu. Dužina scene mora biti dvostruki promjer orkestre. (Vitruvius Pollio 1999: 109-110) [Slika 2.]



Slika 2. Marcus Vitruvius Pollio, *Plan rimskog tipa kazališta*,  
U: *Deset knjiga o arhitekturi* (1999) Str. 109.

Vitruvije također navodi detaljne proporcije trijema, ograde, stupova, njihovih baza i kapitela, vijenaca i profilacija, a kao osnovnu razliku između rimskog i grčkog kazališta naglašava geometrijske oblike koji dodiruju osnovnu kružnicu orkestre: u rimskom su to četiri istostranična trokuta, u grčkom tri kvadrata.

Vitruvijeve tlocrtni tip rimskog kazališta blizak je istočnom tipu kazališta poput onih u Prienu, Efezu i na otoku Delu, no s obzirom na to da većina tadašnjih rimskih kazališta ne odgovara Vitruvijeve planu, mnogi teoretičari sugerirali su da je Vitruvije tlocrtni oblik temeljio na analogiji s poznatim grčkim tipom i da svoja razmišljanja nije temeljio na postojećim rimskim kazalištima te su istraživali određene karakteristike kojima ta kazališta odgovaraju (usp. Sear 1990: 249). Jedino kazalište u Rimu za koje postoji mogućnost da ga je Vitruvije poznao je Marcelovo kazalište za početak čije je izgradnje zaslužan Julije Cezar (Rim, 100. pr. Kr. – 44. pr. Kr.), a za konačnu izvedbu August (Rim, 63. pr. Kr. – Nola, 14.) između 13. i 11. g. pr. Kr. (ibid.). Ključni element *scaenae frons* koja je smještena unutar kružnice *orkestre* Vitruvijevega nacrt rimskoga kazališta može se prepoznati u kazalištima u Albi Fucens (1. st. pr. Kr.) i Ostiji (1. st. pr. Kr./2. st.) koji bi svojom datacijom odgovarali pretpostavci da pripadaju onom tipu kazališta koje Vitruvije opisuje u petoj knjizi *De architecture* (ibid.: 251).

Vitruvijevo djelo ostvarilo je odjek i u Dubrovniku, gdje se čuva prije spomenuto izdanje, „primjerak Vitruvijeve *Deset knjiga o arhitekturi* iz 1511. godine, koju je za tisak

priredio fra Giovanni Giocondo.“ (Gudelj, Ruso 2013: 102) Autorice Jasenka Gudelj i Anita Ruso u članku *Tiskani renesansni traktati o arhitekturi u Dubrovniku* (2013) bavile su se dokumentiranim renesansnim traktatima očuvanim u dubrovačkim knjižnicama te ustanovile postojanje nekoliko izdanja Vitruvijeve *De architectura*, Albertijeve *De re aedificatorie* i drugih utjecajnih traktata o arhitekturi. Postojanje takvih izdanja u Dubrovniku svjedoči o važnosti i popularnosti knjiga koje donose upute o gradnji različitih arhitektonskih oblika te o iskazivanju prestiža dubrovačkih plemićkih slojeva opremanjem svojih bogatih knjižnica. Proučavanje Vitruvijeve djela i njegovih zapažanja o antičkoj arhitekturi u razdoblju renesanse je, uz zamah tada suvremenih arheoloških istraživanja na području cijele Europe, omogućilo stvaranje cjelovite slike o antičkoj kazališnoj arhitekturi čime je omogućena njezina primjena i prilagodba novom dobu i novim potrebama renesansnog društva.

## **2.4. Teatro Olimpico u Vicenzi**

Vitruvijeve *De architectura* bila je polazišna točka mnogim entuzijastima u interpretaciji ostataka antičkih građevina, njihovu mjerenju i produciranju crteža, ali i stvaranju novih ideja građevina *all'antica*. Kao jedan od najplodnijih renesansnih arhitekata izdvaja se Padovanac Andrea Palladio koji je svoje rekonstrukcije antičkih rimskih građevina, ali i svoje vlastite inovacije, objavio 1570. u djelu *I quattro libri dell'architettura – Četiri knjige o arhitekturi*<sup>4</sup> koje uključuje osnove teorije arhitekture i opise klasičnih arhitektonskih redova, opise i projekte različitih građevina, mostova, trgova, hramova i bazilika. Postoji pretpostavka da je Palladio, kao i Vitruvije i Alberti, zamislio ostvariti deset knjiga i u svoju studiju uključiti kazališta, slavoluke, terme, grobnice i sl., no premda je mnogo njegovih crteža takvih građevina sačuvano u Royal Institute of British Architects u Londonu, za to ne postoji dovoljno jakih dokaza (usp. Tavernor 2001: 15). Svoje *Četiri knjige o arhitekturi* Palladio je uputio majstorima koje više zanima graditeljstvo nego teorija; teorije i principi jasno su naznačeni te nemaju akademske pretenzije, kao ni dugačke komplicirane opise; njegov rezultat bio je sažet, jednostavan jezik kojega prate precizne i jasne ilustracije kojima Palladio mudro iznosi složenije aspekte.

Nakon preseljenja iz Padove u Vicenzu, na poziv značajnog talijanskog humanista Gian Giorgia Trissina (Vicenza, 1478. – Rim, 1550.), 1538. godine Palladio se pridružio skupini

---

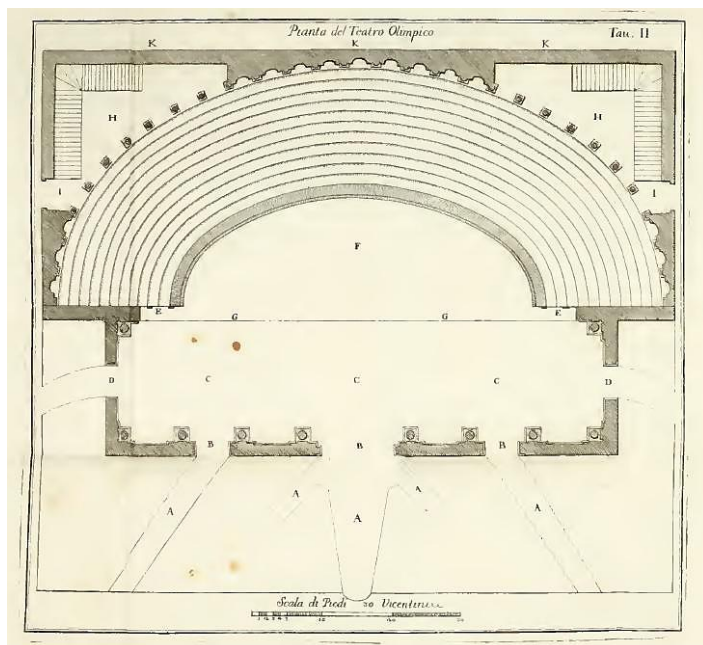
<sup>4</sup> Palladio, Andrea (1570) *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio : ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, & di quelli avvertimenti, che sono piu necessari nel fabricare : si tratta delle case private, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti, et de' tempj.* Venecija: Dominico de' Franceschi.

aristokrata učenjaka s ciljem humanističkog obrazovanja. Utemeljena na oživljavanju klasičnog učenja, *studia humanitatis* koju su razvili humanisti renesanse obuhvaćala je primjenjiva znanja gramatike, retorike, etike, poetike i povijesti te težnju za sustavnim i cjelokupnim životnim učenjem u svrhu postanka savršenijim društvenim bićem (Rafolt – Janeković Römer – Tatarin 2009: 758). Rezultat humanističkih učenja bila je svojevrsna revolucija ostvarena uvođenjem novih standarda i metoda obrazovanja; humanisti nisu imali osnovnu „humanističku filozofiju“ već su se njihovi interesi mijenjali te se zbog ispitivanja mnogih različitih i specijaliziranih područja smatraju predvodnicima onoga što danas poznajemo kao specijalističke studije (usp. Ewing 1974: 67). Iako Palladio nije bio aristokrat, a opsegom znanja najvjerojatnije se nije mogao natjecati s ostalim učenjacima, Trissino se postavio kao njegov mentor davši mu zadatak izučavanja arhitekture, graditeljstva i antičke topografije, na taj je način htio od njega stvoriti modernog stručnjaka koji bi bio u službi njegove akademije – *Accademia Olimpica* (usp. Oosting 1970: 257). Osim toga, potaknuo ga je na istraživanje kazališta Berga u Vicenzi (1. st. pr. Kr.) te na nekoliko putovanja u Rim, Anconu, Rimini, Napulj, Veronu, Pulu iz čega su proizašle Palladijeve ekstenzivne ilustracije antičkih ruševina često popraćene bilješkama i točnim mjerama. Kao rezultat tih putovanja očitovala se Palladijeva spremnost za ilustraciju Vitruvijeve kazališta za već spomenuto Barbarovo izdanje nakon čega je stupio u aktivan rad na području izgradnje kazališta.

*Accademia Olimpica* osnovana u Vicenzi 1555. godine imala je kulturnu i znanstvenu svrhu te je uključivala promicanje kazališne djelatnosti, a vrhunac svog djelovanja ostvarila je kada je 4. rujna 1579. godine odlučila kupiti zemljište na kojemu bi se ostvarilo fiksno kazališno mjesto; građevina specijalizirana za Akademijine dramske produkcije - *Teatro Olimpico*, čija je izgradnja započeta 1580. pod Palladijevim vodstvom (ibid.: 260). Palladio se u svojim djelima iznova referira na Vitruvija, iznosi svoja razmišljanja o značaju antičke civilizacije i građevina s uvjerenjem da je moguće ponovno postići njihovu veličinu te Vitruvija odabire kao svojevrsnog učitelja, a u nova djela unosi i vlastite postavke iz kojih se kao najdominantnije osobine izdvajaju simetrija i praktičnost. Palladijeva ideja da se arhitektura mora slagati s bilateralnom simetrijom koja je vidljiva u ljudskom tijelu te da mora odgovarati matematičkim sljedovima povezanim s glazbenom harmonijom istaknuta je u inzistiranju na simetriji građevina u odnosu na središnju os te hijerarhijskom redoslijedu stupova koji podržavaju ili ukrašavaju njegove građevine, a očituje se i u njegovom kazalištu. (usp. Ewing 1974: 61-68). Thomas J. Oosting kao pretpostavljene izvore utjecaja za plan Teatra Olimpica navodi redoslijedom: tumačenje Vitruvija, prilagodba ograničenjima, matematika i geometrija svojstvena Palladijevoj estetici te izučavane kazališne ruševine (usp. Oosting 1970: 267).



Palladio je u svom zadatku bio ograničen veličinom zemljišne parcele unutar koje je trebao smjestiti kazališnu građevinu, a koju je želio ostvariti sukladno principima antičkih rimskih amfiteatara i vlastitim arhitektonskim postavkama. Dimenzije izvorne parcele bile su 22,9 x 37,5 metara (ibid.: 260), u tom je prostoru Palladio ostvario pravokutnu scenu te polueliptičan auditorij s trinaest redova sjedala [Slika 3.] koji se zahvaljujući kolonadi korintskih stupova, unatoč tome što zauzima relativno mali prostor, doima prostran.



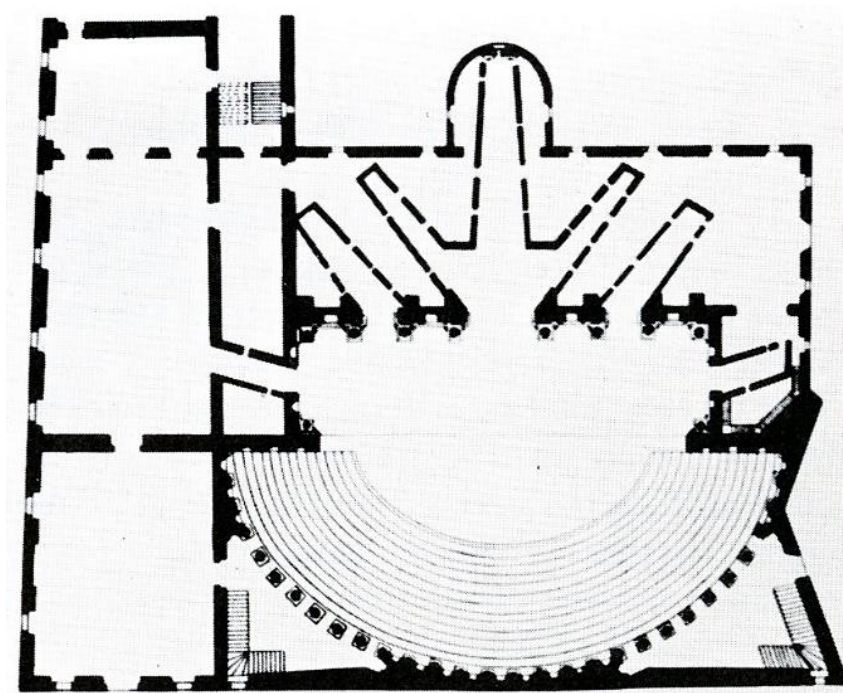
Slika 3. Giovanni Montenari, Tlocrt Palladijeva Teatra Olimpica (1580–1595)  
U: *Del Teatro Olimpico di Andrea Palladio in Vicenza*, Padova, 1749.

Monumentalna kolonada koja nosi ravno gređe, balustradu i skulpture tvori interkolumnije od kojih su središnjih devet te krajnja tri sa svake strane zatvorena, artikulirajući naizmjenično postavljenim pravokutnim i lučno zaključenim nišama sa skulpturama. Središnje zatvorene, flankira sedam otvorenih interkolumnija koji tvore svojevrsan trijem [Slika 4.] sličan onom kojeg opisuje i Vitruvije, a kojeg poznaje iz Verone i Pule (usp. Magagnato 1951: 219). Zidovi na krajevima *cavee*, odnosno auditorija ponavljaju artikulaciju izmjeničnim nišama, čime je naglašena Palladijeva ustrajnost u simetriji. [Slika 4.]



Slika 4. Andrea Palladio, Kolonada gledališta, *Teatro Olimpico*, 1580.–1585., Vicenza, Italija

Eksterijer Teatra Olimpica, upravo zbog ograničenog prostora zemljišne parcele, ostao je gotovo zanemaren, lišen dekoracija i prepoznatljivih elemenata paladijanskih pročelja, pa Olympicova scena i auditorij imaju dominantnu ulogu u prepoznavanju Palladijevih arhitektonskih ideja te unatoč njegovoj smrti 1580. godine, samo šest mjeseci nakon početka gradnje, daju jasnu sliku njegove ideje smještanja rimskog antičkog koncepta otvorenog kazališta u zatvoreni natkriveni prostor. Nakon Palladijeve smrti, njegov je sin Silla osim za nadgledanje gradnje bio zadužen i za tiskanje očevih nacrti, što se nažalost nije ostvarilo (usp. McReynolds 2008: 155), no Palladijevi originalni planovi iskorišteni su kao izvor za dodatnu izgradnju. Akademija je stekla dodatno zemljište za konstrukciju perspektivne scenografije istočno te dvije prostorije iz Palladijevih izvodnih planova sjeverno od prvotnog zemljišta [Slika 5.]. Opremom dodatnih prostorija i izradom scenografije, povjerenom još jednom značajnom vićentinskom arhitektu i scenografu, Vicenzu Scamozziju (Vicenza, 1548. – Venecija, 1616.) (usp. Oosting 1970: 260), *Teatro Olimpico* dobio je svoj konačni oblik predstavljen otvaranjem kazališta 3. ožujka 1585. godine izvedbom Sofoklove tragedije *Kralj Edip*.



Slika 5. Ottavio Bertotti Scamozzi, Plan Teatra Olimpica (1580–1585) s prostorom scenografije i dodatnim prostorijama, 1776., U: *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi : opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati*, Vicenza: Giovanni Rossi, 1796.

## 2.5. Teatro all'antica u Sabbioneti

„Fine sta alla fatica fatta, da me Vincenzo Scamozzi, Vicentino, nel leggere Vitruvio, (comentato da monsignore Daniel Barbaro, Elleta Patriarca d'Aguilegia) la Terza Volta, con l'havere notato tutte le cose notabili“<sup>5</sup> zapis je koji se nalazi na 506. stranici Vitruvijeve *De architecture*, u izdanju Daniele Barbara iz 1567. godine sačuvane u Vatikanskoj knjižnici,<sup>6</sup> koji svjedoči o Scamozzijevoj pažljivom čitanju i proučavanju Vitruvijeve znanja (usp. Mitrović – Senes 2002: 195). Izdanje sadrži Scamozzijeve brojne bilješke o putovanjima u Rim, proučavanju temelja Panteona, kružnih hramova, mjere Marcelovog kazališta te prepisani odsječak iz rječnika Julija Poluksa koji objašnjava nazive različitih dijelova kazališta. Poznavanje kazališne arhitekture i terminologije Scamozziju je bilo važno za nastavak gradnje

<sup>5</sup> *Kraj je naporima mojim, Vicenza Scamozzija, Vičentinca, čitanja Vitruvija (uz komentare Monsinjora Daniela Barbara, izabranog akvilejskog Patrijarha) treći put, uz naznačene sve bitnosti.* (Napomena: svi su prijevodi u ovom radu moji).

<sup>6</sup> Barbaro, Daniele (1567) *I dieci libri dell'architettura tradotti et commentati*. Venecija (BAV, Cicognara IV-718).

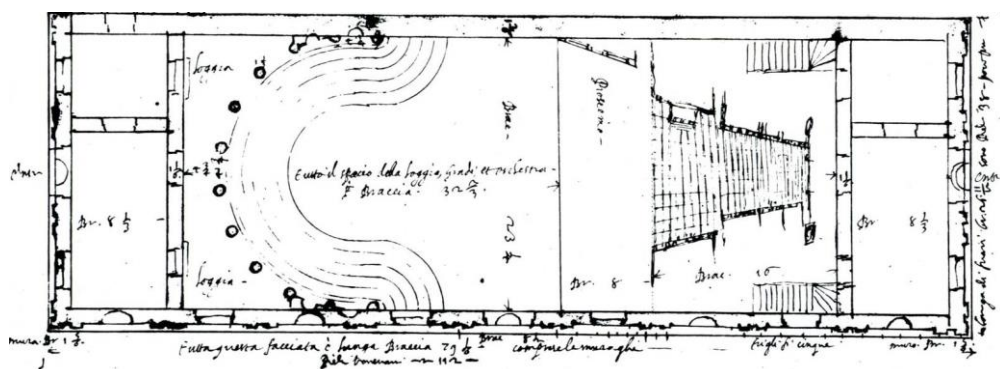
Palladijeva Teatra Olimpica gdje se iskazao oblikovanjem perspektivne scenografije za dramsku izvedbu *Kralja Edipa* o kojoj se pričalo diljem Italije. Za nju je čuo i mantovanski vladar Vespasiano Gonzaga (Fondi, 1531. – Sabbioneta, 1591.) koji je u to vrijeme odlučio podići grad Sabbionetu kao svoju osobnu rezidenciju. Sabbioneta svojim pravilnim geometrijskim planom zvjezdastog oblika predstavlja ideal urbanističkog planiranja i karakterizira cjelokupnu talijansku arhitektonsku misao renesanse. Među osnovnim građevinama Gonzaga je, na pola puta između glavnog gradskog trga i svoje palače, kao simbol posrednika između privatnog prostora kneza i javnosti, odlučio 1588. godine izgraditi kazališnu zgradu te za arhitekta odabrati Vincenza Scamozzija (usp. Johnson 2005: 42). Kazališna zgrada, za razliku od Teatra Olimpica, zahvaljujući urbanoj mreži novonastalog grada, nije ograničena prostorom u koji mora biti postavljena, već je dobila vlastiti prostor te je Scamozzi imao slobodu oblikovanja triju fasada. S obzirom na to da se, kad se radi o arhitektonskim dekoracijama pročelja modernih kazališnih zgrada, nije imao na što ugledati, Scamozzi je oblikovao pročelje poput pročelja kakve palače. Rustikalna obrada u prizemnoj etaži, u gornjoj etaži dorski pilastri i gređe s metopama i triglifima te zabati iznad prozora i niše [Slika 6.] i nažalost danas izgubljene skulpture daju značaj građevini među gradskim pročeljima, no ne nude naznake kazališta. Oblikovanje pročelja podsjeća na ostale sabionetanske gradske fasade, no posjeduje elemente Scamozzijeva arhitektonskog rječnika koji se mogu prepoznati i u njegovim drugim djelima.



Slika 6. Vincenzo Scamozzi, Pročelje *Teatra all'antica*, 1588.– 1590., Sabbioneta, Italija



Natpis na arhitravu koji pročelje vizualno dijeli u dvije etaže „ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET“<sup>7</sup> [Slika 6.] Scamozzi je mogao vidjeti na naslovnici treće knjige Serlijeva traktata *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, a predstavlja svojevrsan *hommage* rimskoj antičkoj arhitekturi i veličini i važnosti rimskih ruševina. Kazalište u Sabbioneti tlocrtno je pravokutno što je bio tipičan oblik za privremena talijanska kazališta renesansnog razdoblja podignuta u najvećoj prostoriji palače, tipično pravokutnog tlocrtnog oblika s pozornicom na jednoj, a sjedalima za gledatelje na drugoj strani. [Slika 7.] Scamozzi za Vespasiana Gonzagu stvara kazalište inspirirano antičkim oblikom te auditorij formira u obliku slova U, međutim, krajeve mu zakrivljuje prema vani tako da oni gledatelji koji sjede u blizini pozornice na scenu imaju ravno usmjerene poglede. [Slika 7.]



Slika 7. Vincenzo Scamozzi, Tlocrt *Teatra all'antica*, 1588.– 1590., Sabbioneta, Italija

Auditorij zaključuje monumentalna kolonada od dvanaest korintskih stupova s gređem koje nosi dvanaest skulptura te je kao i *Teatro Olimpico* simetrično oblikovana tako da su po dva interkolumnija sa svake strane zatvorena i artikulirana nišama u koje su smještene biste careva, dok središnjih sedam interkolumnija tvori kneževu loggiu. [Slika 8.] Zidovi kazališta oslikani su freskama te prikazuju niše koje također sadrže skulpture rimskih careva, dok bočni zidovi prikazuju balkone s publikom, dok iznad samog ulaza u kazalište oslikani lukovi uokviruju prikaze antičkog rimskog krajolika [Slika 8.] (ibid.: 43).

<sup>7</sup> O veličini Rima govore njegove ruševine.



Slika 8. Vincenzo Scamozzi, Interijer *Teatra all'antica*, 1588.– 1590., Sabbioneta, Italija

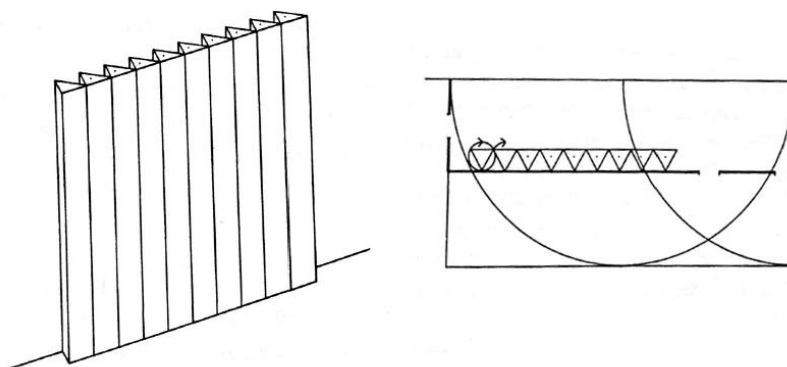
Postojanje kneževе loggie otkriva hijerarhijski smještaj publike, položaj kneza Gonzage koji je s najvišeg mjesta promatrao predstavu simbolički reprezentira njegovu poziciju moći te položaj ostalih socijalno inferiornijih gledatelja na stepenastom auditoriju (usp. Graham 1983: 171). Nakon kneževa odobrenja u svibnju 1588. godine, kako je naznačeno na Scamozzijevim planovima, kazalište je bilo izgrađeno u kratkom periodu, vanjski zidovi podignuti su do kolovoza sljedeće godine kada su venecijanski majstori započeli svoj rad na pročelju i štukaturama te do veljače 1590. u potpunosti završili fresko oslik i perspektivnu scenografiju kada je za vrijeme karnevala kazalište svečano otvoreno (usp. Cafà – Vendramin 2003: 276-277). Sloboda koju mu je Vespasiano Gonzaga ponudio pri oblikovanju kazališta Scamozziju je omogućila stvaranje vlastite ideje kazališnog modela koji je inspiriran antikom, a u isto vrijeme odgovara potrebama vremena, mjesta i naručitelja.

### 3. Scenografija

Kako bi se upotpunila definicija kazališta koja se često fokusira na samo tri elementa – tekst, glumca i publiku – u obzir bi trebalo uzeti okruženje koje im omogućuje međusobni odnos, a posebice omogućuje publici vizualno putovanje u neko drugo vrijeme, na neko drugo mjesto, u iluziju stvorenu scenografijom. Pojedini su teoretičari Vitruvijev spomen scenografije pokušali protumačiti vezanim uz pojavu perspektive na sceni, no njegov se zapis ne nalazi u odjeljku o kazalištu, nego na početku prve knjige u kojoj piše o elementima koji čine arhitekturu:

Arhitektura se sastoji od: reda (ordinatio) [...] rasporeda (dispositio) [...] euritmije, simetrije, prikladnosti (decor) i razdiobe (distributio). [...] Raspored je zgodno postavljanje predmeta i ugodan dojam građevine s obzirom na kompoziciju prema kvaliteti. Oblici rasporeda, koji se grčki nazivaju *ideai*, jesu ovi: ihnografija, ortografija i scenografija. (Vitruvius Pollio 1999: 15-16)

Vitruvijev se dakle pojam scenografije odnosi na nacrt pročelja, bočnih strana i sjecište svih pravaca u središtu i ne može se shvatiti u modernom smislu scenografije kao skupa elemenata koji određuju prostor kazališnog čina. Ipak, Vitruvije zapisuje upute za oblikovanje scene te, kao i kasnije Alberti, govori o kazališnim strojevima koje naziva *periaktoi* koji su oblikovani kao trostrane prizme [Slika 9.] čije su strane različito oslikane te se okrećući ih publici prezentira novo lice scene, a koje su smještene sa strana fiksirane scenske pozadine.



Slika 9. Marcus Vitruvius Pollio, Skica za *periaktoi*,  
U: *Deset knjiga o arhitekturi* (1999) Str. 109.

Tek Daniele Barbaro takve pokretne dekoracije, intepretirajući Vitruvija, smješta iza vrata scenske pozadine kojima se onda ostvaruje urbani prikaz građevina u perspektivnom skraćenju. Takvo otvaranje scene značajna je odrednica renesansne scenografije, ali i sveukupnog kazališta u modernom smislu zbog pokretanja „intenzivnijeg odnosa između kazališta i života, glumaca i njihovih gledatelja, prividnih i stvarnih mjesta, iluzije i istine.“ (Finotti 2010: 29) U

Italiji su tako postavljeni temelji perspektivne scenografije koja se prenijela Europom tijekom 16. i 17. stoljeća.

### 3.1. Razvoj perspektivnog slikarstva

Renesansni interesi za proučavanje optike, matematike i geometrije te težnja za što vjernijim prenošenjem trodimenzionalne stvarnosti na ravnu plohu očitovali su se razvojem linearne perspektive u 15. stoljeću. Samuel Edgerton tvrdi kako su se linearnom perspektivom koristile i civilizacije prije renesanse (Edgerton 2009: 16) te kao dokaz za takvu tvrdnju navodi Vitruvija koji u *De architecturi* piše o primitivnoj formi scenografije opisujući scenu za jednu od izvedbi Eshilovih djela kao oslikanu pozadinu koja je visila iza glumaca te njezin geometrijski sustav:

[...] ako se središte postavi u određeno mjesto, pravci prirodno odgovaraju s obzirom na očni vid i širenje zraka tako da iz nepouzdanе stvari nepouzdanе slike daju izgled zgrada na slikanoj sceni i da ono što je slikano na okomitim i ravnim površinama izgleda kako se jedno povlači, a drugo strši naprijed. (Vitruvius Pollio 1999: 140)

Iako je interpretacija tog odlomka upitna, čini se da Vitruvije opisuje prikaz trodimenzionalne slike na ravnu površinu tako da se linija pozornice vizualno produžuje u oslikanu pozadinu. Takva interpretacija odgovarala bi definiciji linearne perspektive kao tehnike u likovnoj umjetnosti koja se temelji na prirodnim zakonima te kojom se postiže iluzija dubine koristeći se linijama koje nestaju u istoj točki; točki nedogleda. Vitruvije u sedmoj knjizi donosi opise zidnih dekoracija te o uređenju interijera privatnih kuća piše:

[...] preci su postavili stvarne slike realnih stvari. Slika je predodžba onoga što jest, kao ljudi, zgrada, lađa i ostalih stvari, čija se određena i stvarna tijela uzimaju kao uzori i slikaju slični. [...] Poslije su došli do toga da su u slikama oponašali oblike zgrada, stupove i istake zabata [...] (Vitruvius Pollio 1999: 148)

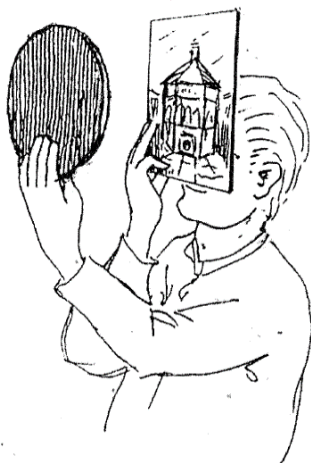
Vitruvije ističe slike koje nalikuju stvarnosti kao jedine slike vrijedne hvaljenja te u nastavku teksta donosi kritički pogled na nove oblike zidnih dekoracija i, prema njemu, *pokvareni ukus*. Takvi opisi bili su poticaj njemačkom povjesničaru umjetnosti Augustu Mau za određivanje četiriju stilova pompejanskoga slikarstva (usp. Bedenko 1999: 225).

Drugi stil pompejanskog slikarstva, zvan i arhitektonski stil, uobičajen u razdoblju od 80. g. pr. Kr. do 14. g. omogućio je stvaranje iluzije otvaranja unutrašnjeg prostora zidnim oslicima. Iako se pri ostvarenju dubine oslikanog arhitektonskog prostora konstruktivne linije ne sastaju u određenoj točki nedogleda, one su ipak približno paralelne pa ostavljaju dojam postojanja perspektive (usp. Stinson 2011: 405). Pompejanski umjetnici uspjeli su u svojim zidnim

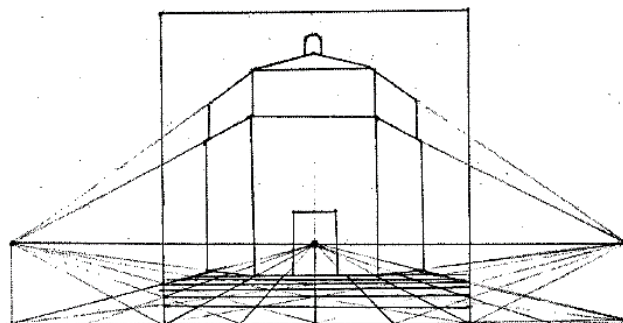


oslicima postići privid trodimenzionalnosti bez poznavanja točne konstrukcije i osnovnih načela linearne perspektive te ostvariti svojevrzne iluzionističke oslike u interijerima rimskih vila.

U 14. stoljeću, umjetnici u Italiji, posebice u Firenci, razvili su široki spektar strategija prikazivanja prostora u slikama, među kojima se ističe Giotto (Colle di Vespignano, 1267. – Firenca, 1337.) koji je – koristeći geometrijski sustav prema kojemu bi postojale dvije linije, horizontalna i vertikalna koje bi sliku dijelile na zone, te prema kojemu se linije udaljavaju od centra ovisno o točki razine pogleda gledatelja: one iznad razine oka odaju privid odmicanja od gledatelja, a one ispod imaju nagib u suprotnom smjeru – začeo prve korake prema razvoju geometrijskog sustava utemeljenog na prirodnim zakonima: perspektive koju danas nazivamo linearnom, matematičkom, pravilnom ili geometrijskom (usp. Kemp 1989: 9). Začetnikom teorije linearne perspektive smatra se Filippo Brunelleschi (Firenca, 1377. – 1446.), a zahvaljujući spisima Antonija Manettija (Firenca, 1423. – 1497.), među kojima se nalazi i Brunelleschijeva biografija napisana nakon 1480. (usp. Edgerton 2009: 41), koji proučavanje perspektive smješta u rane faze Brunelleschijeve karijere, prije nego se proslavio kao arhitekt, danas imamo opise i rekonstrukcije njegovih istraživanja. Manetti navodi da je Brunelleschi svoje rezultate postigao pažljivim promatranjem firentinskih građevina, poput oktogonalne Krstionice Sv. Ivana i Palazzo della Signoria uz pomoć eksperimenta koji je uključivao je panel s naslikanom krstionicom na kojem je probušio malenu rupicu i zrcalo. Brunelleschi bi jednom rukom poledinu panela prislonio uz vlastito lice i kroz rupicu gledao u zrcalo držeći ga u drugoj ruci [Slika 10.]. Izvođenjem eksperimenta pred središnjim portalom krstionici nasuprotne katedrale Santa Maria del Fiore te uklanjanjem zrcala s odrazom oslikanog prizora, Brunelleschi bi vidio stvarni prizor krstionice. Njegova rupica u panelu nalazila se na mjestu koje bi privuklo oko promatrača ako bi krstionicu promatrao upravo s tog određenog mjesta, a danas njezin položaj na naslikanom prizoru poznajemo kao točku nedogleda [Slika 11.]. Brunelleschi je iznio i ostvario ono što slikari nazivaju perspektivom; ispravno određivanje povećanja i smanjenja objekata bliskih ili udaljenih od promatrača utemeljeno na stvarnoj ljudskoj percepciji.



Slika 10. Crtež  
Brunelleschijeva eksperimenta  
s panelom i zrcalom  
(Samuel Y. Edgerton, 2009.)



Slika 11. Rekonstrukcija  
Brunelleschijeva perspektivnog crteža  
firentinske Krstionice (Samuel Y.  
Edgerton, 2009.)

Kod linearne perspektive ne postoje distorzije ravnih linija, vertikalne i horizontalne linije ne mijenjaju svoje pravce, dok ostali pravci postaju linije konvergencije koje se sijeku u jednoj ili više točaka nedogleda ovisno radi li se o perspektivi s jednim ili više nedogleda, a objekti se razmjerno smanjuju udaljavajući se od motrišta, to jest, objekti jednake veličine prikazuju se manjima što se više udaljavaju od motrišta, čime se stvara matematički ujednačen prostor. Za prvo poznato pisano objašnjenje perspektive zaslužan je Leon Battista Alberti koji u *De Picturi* tumači geometrijske temelje slikarstva, Euklidsku geometriju i pojmove, optiku te perspektivu s jednom točkom nedogleda, a sve bazira na Brunelleschijevim prethodnim demonstracijama sa zrcalom te talijansko izdanje svoje knjige njemu i posvećuje. Alberti Brunelleschijeva objašnjenja pojednostavljuje u nekoliko koraka omogućujući time jednostavnu proceduru za stvaranje geometrijski točnog prostora koju bi mogao pratiti svaki slikar i tako ostvariti preduvjet za pravilno slikanje (usp. Kemp 1989: 21). Pripisivanje razvoja perspektive Brunelleschiju i njegovu ključnu ulogu u renesansi potvrđuju i Filareteov (Firenca, 1400. – Rim, 1469.) *Il Trattato di Architettura* (Traktat o arhitekturi, 1460. – 1464.) i Vasarijeve *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Životi slavnih slikara, kipara i arhitekata, 1550.) gdje se za njegove izgubljene panele s perspektivnim oslikom dvaju firentinskih znamenitosti navodi da su inspirirale mnoge umjetnike poput Paola Uccela, Piera della Francesce i drugih (usp. Damisch 1995: 70). Vasari među njima posebno ističe Masaccia (San Giovanni Valdarno, 1401. – Rim, 1428.) za kojeg tvrdi da je od Brunelleschijevih učenja najviše profitirao što je očigledno iz njegovih djela koja obiluju arhitekturom (ibid.). Upravo

Masacciova freska Presvetog Trojstva u firentinskoj crkvi Santa Maria Novella nastala 1426. godine smatra se reprezentativnim među prvim primjerima umjetničkih djela rane renesanse izvedenih u linearnoj perspektivi i predstavlja početak pojave brojnih drugih umjetničkih djela i rasprava o perspektivi, kao i alata potrebnih za točno crtanje, značajnih arhitekata, slikara, kipara i teoretičara kao što su Leon Battista Alberti, Donato Bramante (Fermignano, 1444. – Rim, 1514.), Baldassare Peruzzi (Ancaiano, 1481. – Rim, 1536.), Paolo Uccello (Pratovecchio, 1397. – Firenza, 1475.), Piero della Francesca (Borgo Santo Sepolcro, oko 1412. – 1492.), Andrea Mantegna (Isola di Carturo, 1431. – Mantova, 1506.), Rafael (Urbino, 1483. – Rim, 1520.), Leonardo da Vinci (Vinci, 1452. – Amboise, 1519.), Albrecht Dürer (Nürnberg, 1471. – 1528.) i ostali. Prema Johnu Whiteu perspektiva je renesansnom umjetniku omogućila ostvarivanje stvarnosti koja je uvjerljiva kako za ljudsko oko tako i za um, postizanje jasnoće prostora odnosom predmeta jednih prema drugima kao i prema prostoru koji ih okružuje te postizanje potpunog sklada organizirane rekreacije stvarnosti kojim može kontrolirati promatračev interes i pažnju (usp. White 1949: 42-43).

### 3.2. Sebastiano Serlio – tri tipa pozornice

Kao još jednog od značajnih talijanskih arhitekata i traktatista koji je svoja znanja o Vitruvijevim i renesansnim arhitektonskim principima okupio u detaljnu studiju, potrebno je istaknuti Sebastiana Serlija (Bolonja, 1475. – Fontainebleau, oko 1554.). Bolonjski arhitekt svoje iskustvo stekao je radom u Bolonji, Pesaru te u Rimu uz učitelja Baldassare Peruzzijsa gdje se probudio i njegov interes za izučavanje antičkih spomenika. Serlijevo djelo *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, objavljivano u sedam knjiga u periodu od 1537. do 1575. godine,<sup>8</sup> naglašava praktične više od teorijskih aspekata arhitekture, a obuhvaća dijelove o geometriji, perspektivi, arhitektonskim redovima, oblikovanju određenih građevina te uključuje brojne njegove, ali i Peruzzijske i Bramanteove ilustracije (usp. Harwood 1984: 132). Godine 1540., kada je u Veneciji izdana treća knjiga<sup>9</sup> koja je sadržavala opise i ilustracije antičkih

---

<sup>8</sup> Serlio, Sebastiano (1600) *Tutte l'opere d'architettura et prrospectiva [i.e. prospettiva] di Sebastiano Serlio Bolognese : dove si mettono in disegno tutte le maniere di edificij, e di trattano di quelle cose, che sono più necessarie a sapere gli architetti : con la aggiunta delle inventioni di cinquanta porte, e gran numero di palazzi publici, e privati nella città, & in villa, e varii accidenti, che possono occorrere nel fabricare : diviso in sette libri : con un' indice copiosissimo con molte considerationi, & un breve discorso sopra questa materia / raccolto da Gio. Domenico Scamozzi Vicentino*. Venecija: Francesco de' Franceschi.

<sup>9</sup> Serlio, Sebastiano (1540) *Il terzo libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia. Con nove additioni, come ne la tavola appare*. Venezia, per Francesco Marcolini.

spomeničkih ruševina, Serlio odlazi u Pariz na poziv francuskog kralja Franje I. (Cognac, 1494. – Rambouillet, 1547.) kako bi radio na izgradnji Louvrea i nove palače u Fontainebleau, gdje su 1545. objavljene prva i druga knjiga,<sup>10</sup> traktati o geometriji i perspektivi (usp. Hewitt 1958: 19). Druga knjiga, tj. knjiga o perspektivi pokazala se kao izuzetno utjecajna te je izdavana više puta na brojnim svjetskim jezicima, a kao poseban dio knjige na kraju izdvaja se odjeljak o oblikovanju kazališta što je Serliju, kao dvorskom arhitektu, bio jedan od zadataka. Serlio opisuje kazališnu arhitekturu u potpunosti što uključuje auditorij, pozornicu, ali i gradnju i oslikavanje scenografije. U njegovoj studiji o kazališnoj arhitekturi naglašeno je inzistiranje na međusobnoj povezanosti znanosti i obrta što je proizašlo iz društvenih okolnosti zbog kojih Serlio svoje istraživanje bazira na geometrijskim i optičkim normama perspektivnog slikarstva. S obzirom na to da se tvori scenografski iluzionistički oslik koji je savršen tek gledan iz točno određene točke u auditoriju, u aristokratskom društvu to je mjesto rezervirano za najvažnijeg gledatelja, najčešće kneza. Budući da se kvaliteta iluzije proporcionalno smanjuje udaljavanjem od središnjeg sjedala, bilo na lijevu ili desnu stranu, jednako tako su i ostala sjedala dodjeljivana prema strogoj redoslijedu društvenog prioriteta. Takav raspored proizlazi i iz Serlijeva uvjerenja o kazalištu kao o mikrokozmosu ljudskoga svijeta (ibid.:103). Serlio zbog toga točku nedogleda postavlja u razini očiju glumaca koji stoje na samom početku pozornice, a kako bi se izbjeglo pretjerano perspektivno skraćivanje postavlja je iza stražnjeg kazališnog zida na udaljenost jednaku dubini pozornice. U svojem se konceptu Serlio poziva na Vitruvijeve opise scene:

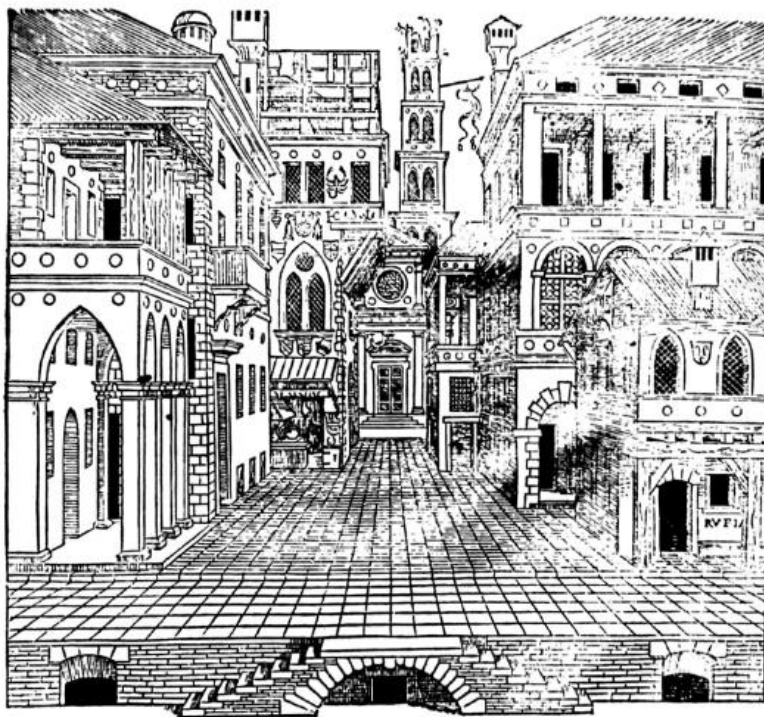
Tri su vrste scena; jedna se zove tragičnom, druga komičnom, a treća satiričnom. Njihove su dekoracije međusobno različite; za tragične se oblikuju sa stupovima, zabatima, statuama i drugim kraljevskim predmetima; za komedije služe privatne kuće i balkoni i izgled redova prozora što oponaša obične zgrade. Za satirične ukrašavaju se drvećem, špiljama, brdima i ostalim seoskim predmetima, oblikovano kao krajolik. (Vitruvius Pollio 1999: 110)

Na osnovi te podjele Serlio je postavio načela o temeljnim tipovima scenografije ovisno o dramskim vrstama te za svaku od njih predložio idealno perspektivno rješenje uz stalne napomene da njegov tekst nisu pravila, već uputstva za one koji žele naučiti ono što ne znaju.

---

<sup>10</sup> Serlio, Sebastiano (1545) *Il primo libro [-secondo] d'architettura, di Sabastiano Serlio, bolognese. Le premier liure d'architecture de Sebastian Serlio, bolognois, mis en langue francoyse, par Iehan Martin*. Pariz: de l'imprimerie de Jean Barbé.

U komičnu scenu Serlio uključuje kuće građana, odvjetnika, trgovaca, kavanu i crkvu, balkone za koje navodi da daju odličan efekt perspektivi te iz istog razloga predlaže i postavljanje kuća po veličini od manjih prema većima u daljini čime se dobiva efekt grandioznosti prostora [Slika 12.]. Premda u posebnom odlomku detaljno opisuje osvjetljenje, preporučuje osvjetljivanje scene iz središta kao optimalno iskorištavanje svjetlosti, ali i dodavanje svjetala unutar same scene različitih boja iza scenskih prozora kuća.



Slika 12. Sebastiano Serlio, Ilustracija komične scene, 1545., U: *Il secondo libro di prospettiva di Sebastian serlio Bolognese*, Vicenza: Giacomo de' Francheschi, 1618.

Za tragičnu scenu [Slika 13.] Serlio pretpostavlja kuće utjecajnih osoba poput kraljeva, prinčeva ili kneževa u kojima se tradicionalno od antike unutar tragedije odvijaju brojne ljubavne avanture, nesreće i smrti. Molinari naglašava da scenografija perspektivom nije ostvarivana isključivo oslikanim običnim platnom u pozadini pozornice već su postojali oslikani i dijelovi na stranama pozornice također s perspektivnim oslikom kako bi se ambijent u potpunosti dočarao i slikarski i arhitektonski (usp. Molinari 1982: 134). Molinarijeva tvrdnja argumentirana je u Serlijevu opisu tragične scene u kojem arhitekt u svoje prijedloge i upute za gradnju scene uključuje sveukupan prostor pozornice, pozadinu i zidove koji uokviruju pozornicu. Zbog ograničenog prostora u kojemu se pretpostavlja gradnja takve scene, kako bi mogao dočarati cjelokupni dojam tragičnog prostora, Serlio preporučuje djelomično reljefno oblikovanje scene, posebice onih kuća ili mramornih i brončanih skulptura koje se nalaze u

blizini publike. Iako uz reljefnu izvedbu mramornih ili brončanih skulptura spominje i izvedbu ljudskih figura, takvu praksu ne preporučuje zbog njihove nepomičnosti što bi narušilo iluziju stvarnoga prostora i trenutka.



Slika 13. Sebastiano Serlio, Ilustracija tragične scene, 1545., U: *Il secondo libro di prospettiva di Sebastian serlio Bolognese*, Vicenza: Giacomo de' Francheschi, 1618.

U opisu pastoralne scene, Serlio uspoređuje važnost slikarske imitacije kuća u komičnoj i tragičnoj sceni s imitacijom drveća, cvijeća i grmova od svile u stvaranju scenskog pastoralnog krajolika [Slika 14.], a nekorištenje pravog bilja objašnjava održavanjem izvedbi najčešće u zimskom razdoblju te s oduševljenjem opisuje scene koje je za urbinskog vojvodu izradio arhitekt Girolamo Genga:

[...] tanta bellezza nelle cose fatte, quanto in altra opera fatta dall'arte, che da me sia sfatta veduta giamai. (O Dio immortale) che magnificentia era quella di veder tanti arbori, frutti tante herbe, fiori diversi, tutte cose fatte di finissima seta di variati colori, le ripe i sassi copiosi di diverse conche marine, di lumache, altri animaletti, di tronchi di coralli di più colori, di madreperlè, di granchi marini inserti nei sassi, con tanta diversità di cose belle, che a volerle scrivere tutte, io sarei troppo longo in questa parte. (Serlio 1616: 47)<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Toliko ljepote u izrađenim stvarima, kakve još nikada nisam vidio u nekom drugom umjetničkom djelu. (O Bože besmrtni) kako je veličanstveno bilo vidjeti toliko drveća, voća, različitih cvjetova, sve izrađeno najfinijom svilom u različitim bojama, stijene i kamenje bogato različitim morskim školjkama, puževima i drugim životinjicama, raznobojnim koraljnim granama, sedefastim školjkama, morskim rakovima umetnutima među kamenje, toliko raznolikosti lijepih stvari da bi bilo previše sve ih nabrojati.



Slika 14. Sebastiano Serlio, Ilustracija pastoralne scene, 1545., U: *Il secondo libro di prospettiva di Sebastian serlio Bolognese*, Vicenza: Giacomo de' Francheschi, 1618.

Serlijevo djelo pojavilo se u isto vrijeme kad i humanistička tumačenja Aristotelove *Poetike*, te za scenu i pozornicu stvara temelje koje je Aristotel postavio kao autoritativni kod za tragediju i komediju, uključujući osnovne postavke jedinstva vremena, mjesta i prostora, a Serlijeve scene postale su referencijalni materijal za ilustracije talijanskih klasičnih i modernih drama.

### **3.3. Renesansna scenografija – imitacija gradskih prostora**

Kazališni tekstovi pretpostavljaju postojanje prostornosti u kojoj se događaju aktivnosti i fizički kontakti među likovima, ali i odnos likova i publike. Uzimajući u obzir kazališni prostor kao mjesto stvaranja takvog trodimenzionalnog odnosa, jasno je da će on neizbježno biti povezan s referencijalnim prostorom ljudskih akantata te da će scenski prostor najčešće biti reprodukcija konkretnog realnog prostora. Iz shvaćanja cijelog svijeta kao pozornice tako proizlazi recipročan odnos te se može postaviti pitanje producira li dramski čin neki događaj koji se već dogodio ili mogao dogoditi izvan prostora kazališta, na prostoru spontane pozornice svakodnevnog života, na prostoru gradskih trgova i ulica. Gradski prostori trgova i ulica osim

mjesta za komunikaciju i informaciju predstavljaju mjesta „susreta i rastanaka, sustizanja i razmimoilaženja, kupovine i prodaje, razmjene riječi i stvari, novca i robe, znakova i misli; ulice i trgovi su gradski spektakl koji svakoga tko u njega uđe preobrazi u spektakl: na trgu i ulici ljudi su jedni drugima – spektakl“ (Misailović 1988: 65); oni imaju i simboličku i zabavnu funkciju te su društveni, politički i ideološki prostori. Zahvaljujući perspektivnom slikarstvu renesansnim gledateljima ponuđena je predodžba vlastitog svakodnevnog svijeta, na kazališnoj pozornici stvara se iluzionistička slika urbane sredine kojoj sami pripadaju. Iako brojni opisi koji upućuju arhitekte na oblikovanje scenskog prostora govore o univerzalnim slikama gradskih prostora, reference na konkretne prostore ili spomenike često se mogu pronaći u dramskim tekstovima. Jedan od najplodnijih dramatičara renesansne Italije, Giovanni Maria Cecchi (Firenca, 1518. – 1587.) u svojim prolozima često naznačuje mjesta radnje poput Firenze ili Rima te njihove poznate ulice, trgove ili spomenike, poput kupole firentinske katedrale ili rimskog Koloseuma; primjerice u prologu komedije *Gl'incantesimi*: „voi conoscete che questo proscenio è in Firenze, che 'l Cardo e la Cupola e la Piazza che è qui, va la figurano assai chiara“,<sup>12</sup> te u prologu *La romanesce*: „La scena della farsa è oggi a Roma / E ch'e' sia 'l vero, eccovi che colà / La vi mostra scoperto il Culiseo“<sup>13</sup> (Eisenbichler 2002: 52). Talijanska renesansna scenografija poznaje brojne replike autentičnih gradskih prostora, trgova ili čak cijelih gradova, počevši od ilustracija u čijim se pozadinama mogu prepoznati značajne stvarne građevine suvremene Firenze, Brunelleschijeva kupola i Palazzo della Signoria, sve do impresivnih *scenae frons*, perspektivnih ulica i prizora gradskih prostora.

Inspirirana scenografijom slikara Pellegrina da Udine (San Daniele del Friuli, 1467. – Udine, 1547.) iz Ferrare iz 1508. godine za Ariostovu komediju *Cassaria* i scenografijom Girolama Genge (Urbino, 1476. – 1551.) za komediju Bernarda Dovizi da Bibbiene (Bibbiena, 1470. – Rim, 1520.) *La Calandria* 1513., koje su uključivale perspektivni pogled na gradsku sredinu, scena Baldassarre Peruzzija osmišljena za izvedbu *La Calandrije* 1514. godine [Slika 15.] imala je ključnu ulogu za povijest scenografije (usp. Berzal de Dios 2014: 26).

---

<sup>12</sup> [...] znate da je ovaj proscenij u Firenci; što vam Cardo i kupola i Piazza jasno predstavljaju.

<sup>13</sup> Scena ove farse danas je u Rimu / kao dokaz da je to istina, pogledajte ovdje / kako vam se otkriva Koloseum.





Slika 15. Baldassare Peruzzi, Skica scene za komediju *La Calandria*, sredina 16. st., Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Galerija Uffizi, Firenca, Italija

Peruzzi je svoje ilustracije nastale istraživanjem rimskih građevina iskoristio za izradu nestvarne scene za izvedbu *La Calandrije* te prikazao brojne rimske spomenike, poput stupova Hrama Kastora i Poluksa, obeliska s Piazze del Popolo, Trajanov stup, Palazzo Senatorio, kupolu Panteona i Castel Sant'Angelo s imaginarne točke gledište kako bi svi bili vidljivi na sceni i prezentirali Rim kao mjesto dramske radnje, a ne rimsku gradsku realnost [Slika 15.]. Giorgio Vasari je nakon njega preuzeo sličnu strategiju te u pismu Ottavianu de' Medici opisuje vlastitu scenografiju osmišljenu za komediju Pietra Aretina (Arezzo, 1492. – Venecija, 1556.) *Talanta*, izvedenu u Veneciji 1542. godine, a njegov Rim također je sadržavao izbor rimskih građevina; Panteon, Koloseum, Trajanov stup, Slavoluk Septimija Severa, Templum Pacis, crkve Santa Maria della Pace i Santa Maria Nuova, Hram Fortune Virilis, Palazzo Maggiore, skulpturu Pasquina i sedam rimskih brežuljaka (ibid.:40). Vasari je za utjecajnu obitelj Medici, koja je kazališnim prizorima slavila značajne događaje poput vjenčanja ili dočeka važnih gostiju, za jedno od vjenčanih slavlja 1565. godine Salone dei Cinquecento u Palazzo Vecchio pretvorio u kazališni prostor za izvedbu *La Cafanarie* Francesca d'Ambre (Firenca, 1499. – Rim, 1558.) te je na sceni prikazao stvarni blok Firence; ulicu Via Maggio flankiranu blokovima

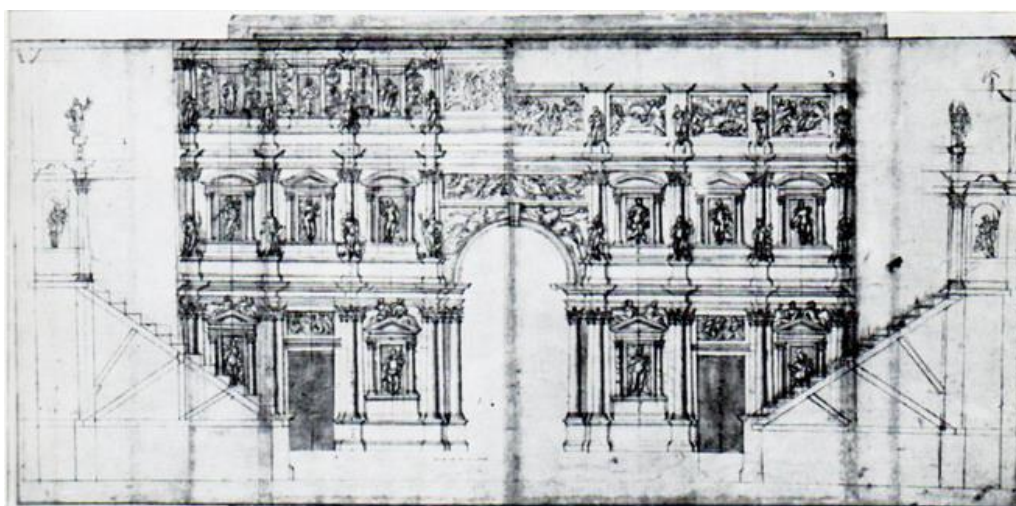
kuća i oslikanu u skladu s principima perspektive s jednom točkom nedogleda (usp. Johnson 2005: 28).

Prilikom posjeta nadvojvode Karla od Austrije Firenci 1569. godine, Medici su pripremili izvedbu *La Vedove* Giambattiste Cinija (Firenca, 1525. – oko 1586.) te zadužili Baldassarea Lancija (Urbino, 1510. – Firenca, 1571.) za izradu scene [Slika 16.] koja je prikazivala političko središte Firenze; Palazzo Vecchio, u pozadini Brunelleschijevu kupolu katedrale, Piazzu Signoria i Michelangelovu skulpturu Davida, dok su sa strana bile prikazane arkade Loggie dei Lanzi i Palazzo degli Uffizi koja se tek gradila, a Lanci je korištenjem već spomenutih sprava, *periaktoi* uspješno prikazao i Ponte Santa Trinità te obližnje seosko mjesto Arcerti (ibid.: 30).



Slika 16. Baldassare Lanci, Skica scena za komediju *La Vedova*, 1569., Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Galerija Uffizi, Firenca, Italija

Finotti kao pojašnjenje evolucije kazališnog prostora u 15. i 16. stoljeću navodi inovacije talijanskog renesansnog kazališta u odnosu na srednjovjekovno: mogućnost uvođenja elemenata iz antičkog arhitektonskog repertoara, jedinstvenost i realističnost scene koja zamjenjuje srednjovjekovnu simultanu scenu te promjena odnosa proscenija i pozadine (usp. Finotti 2010: 26). *Scaenae frons* rimskog kazališta predstavljala je fiksiranu arhitektonski dekoriranu granicu prostora koji publika vidi i skrivenog prostora iza, koji je služio glumcima i odakle su glumci izlazili na samu pozornicu kroz vrata *scaenae frons*, najčešće zatvorena zastorima. Potaknuto razvojem perspektivnog slikarstva, u renesansnom kazalištu *scaenae frons* dobiva ulogu posrednika između prostora glumaca i publike, ali i prostora stvarnosti i fikcije. Najreprezentativniji primjer korištenja arhitektonski oblikovane pozadine i perspektive svakako je *scaenae frons* Teatra Olimpica i prostor kojeg je Accademia stekla 1580. godine, a Scamozzi ostvario perspektivne prizore zasigurno prema modelu kojeg je Palladio već prije osmislio [Slika 17.], a koji se može pronaći u Barbarovom izdanju Vitruvija kao ilustracija idealnog kazališta (usp. Zorzi – Dolfin – Pigaffetta 1965: 77-78).<sup>14</sup>

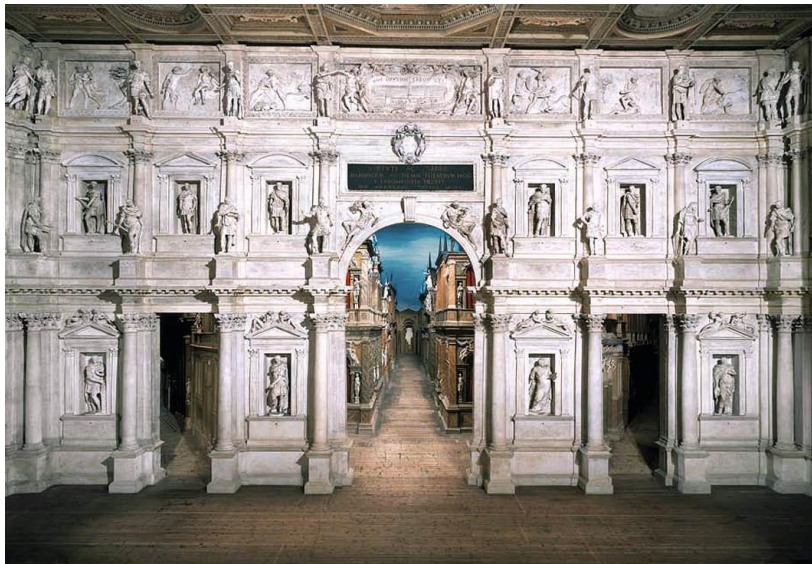


Slika 17. Andrea Palladio, Skica *scaenae frons* Teatra Olimpica u Vicenzi, oko 1580., London: Royal Institute of British Architects (Burlington Devonshire, VIII, 5)

Palladijeva *scaena frons* [Slika 18.] uokviruje pravokutnu pozornicu s tri strane zidovima visokim jednako kao i nasuprotna kolonada te artikuliranim *all'antica* dekoracijama, stupovima i nišama sa skulpturama, sadrži i pet vrata od kojih su četiri pravokutno zaključena, dvojica sa strana i dvojica koja flankiraju *porta regia*, odnosno središnja vrata s monumentalnim

<sup>14</sup> Zorzi citira dokument kojim Accademia Olimpica odlučuje o nastavku gradnje Teatra Olimpica dodavanjem prostora za perspektivnu scenu „secondo il modello già fatto dal conaccademico Palladio e disegno parimente delle prospettive“ (Magagnato 1951: 216).

lučnim zaključkom. Kroz ta vrata produžuju se perspektivno skraćene ulice i blokovi zgrada koji predstavljaju gradske prostore antičke Tebe kao mjesta dramske radnje *Kralja Edipa* te s prilagođenom antičkom *scenae frons* ostvaruju fuziju dvaju kazališnih tradicija.



Slika 18. Andrea Palladio, *Scenae frons*, Teatro Olimpico, 1580.– 1585., Vicenza, Italija

#### 4. Dubrovnik – kazališno središte na istočnoj obali Jadrana

Hrvatski teatrolozi i književni povjesničari ističu Dubrovnik kao ishodište scenske djelatnosti zbog ostvarivanja na početku ovog rada navedenih preduvjeta za pojavu kazališta te se slažu da početak određuje *poeta laureatus* Ilija Crijević (Dubrovnik, 1463. – 1520.), odnosno njegov povratak iz Rima oko 1490. godine, gdje se školovao na Akademiji Pomponija Leta, upoznao s antičkom dramom i rimskom komedijom Plauta (Sarsina, oko 254. pr. Kr. - Rim, 184. pr. Kr.) i Terencija (Kartaga, 185. pr. Kr. – 159. pr. Kr.), a odakle je u Dubrovnik donio znanje o izvedbama Plauta u kojima je i sam u Rimu imao priliku sudjelovati te pokušao u vlastitom gradu uprizoriti klasična djela. Po svom povratku u Dubrovnik imao je različite službe kaštelana, odvjetnika, govornika i leksikografa te je jedno vrijeme bio i rektor škole, a njegov humanistički duh najviše je izražen u pjesništvu na latinskom jeziku u kojem se ističe njegovo poštovanje dubrovačke starine, a posebice teorija o postanku Dubrovnika od rimske kolonije Epidaura. Crijevićeve pokušaji postavljanja Plautovih komedija na latinskom izvorniku određuju pokušaj uspostavljanja humanističkog kazališta u Dubrovniku te iako nam nije poznato je li to uspio ostvariti, njegov utjecaj jasno je ostavio trag koji se nedvojbeno zadržao i desetljećima kasnije, o čemu svjedoči i Držićev prolog *Skupa* temeljenog na Plautovoj *Aululariji*, u kojemu transparentno navodi kako je komedija „starija neg moj djed i pradjed“, a „sva ukradena iz nekog libra starijeg neg je staros, - iz Plauta – djeci ga na skuli legaju“. Nakon njegove smrti zabilježena su dva pokušaja izvedbi predstava na latinskom u privatnim plemićkim prostorima, što je poznato zahvaljujući zabranama, dopuštenjima i opomenama koje su u arhivskim spisima pronašli Kolendić i Pantić, a odnose se na skupine mladih plemića kojima je dozvoljeno okupljanje i maskiranje i međusobno komentiranje djela ili prikazivanje isključivo u unutrašnjim prostorima kuća (usp. Batušić 1978: 30). Brojni arhivski sudski spisi svjedoče o različitim zabranama i kaznama izdavanim zbog narušavanja javnog reda i mira ili maskiranja poslije zalaza sunca, posebice u pokladno vrijeme kada su se u Dubrovniku odigravale improvizirane pokladne šale i zabave, plesovi i maskiranja te cingareske ili jeđupijade, odnosno maskerate pokladnih povorki „što su se na ulici recitirale i pjevale dok su izvođači bili maskirani u vračare, dadilje, popove, đavle, prosjake...“ (Prosperov Novak 1977: 14) koje podrijetlo imaju u talijanskoj književnosti, posebice Sieni i Firenzi na dvoru Lorenza de' Medicija (Firenca, 1449. – 1492.), od kojih nam je u hrvatskoj renesansnoj književnosti najpoznatija *Jeđupka* Mikše Pelegrinovića (Hvar, 1500. – Zadar, 1562.). Batušić takvim pučkim prikazivanjima pripisuje uspostavu profiliranih odnosa dvaju čimbenika kazališne

organizacije, gledatelja i prikazivača, ali i oblikovanje prikazivačkih ili glumačkih družina, što je omogućilo kasniji razvoj strukturiranog kazališta.

O pokušajima organizacije kazališta u Dubrovniku prije Marina Držića (Dubrovnik, 1508. – Venecija, 1567.) svjedoče tekstovi pronađeni u različitim rukopisima koji imaju obilježja dramskih tekstova te bez obzira na to što nisu bili tiskani, vjerojatno su bili izvođeni, a njihovi autori redom su značajni dubrovački književnici: Džore Držić (Dubrovnik, 1461. – 1501.), Mavro Vetranović (Dubrovnik, 1482. – 1576.) i Nikola Nalješković (Dubrovnik, oko 1500. – 1587.). Premda mu se veliki značaj pripisuje kao začetniku hrvatskog petrarkizma, u opusu Džore Držića može se pronaći folklorni leksik, maskerate te kao začetak dramskog izraza pjesma *Čudan san* koja sadrži monolog zarobljene vile, odnosno robinje koja se pretvara u središnji motiv hrvatske renesansne drame. Osim toga, smatra ga se tvorcem djela koje ima dramske osobine i može biti nazvano dramskim djelom svjetovnog karaktera, pastirskoj eklogi *Radmio i Ljubmir* u kojem se radnja aktualizira dijalogom dvaju pastira, a tematizira se motiv poznat iz europske književnosti, motiv traganja za vilom. Slobodan Prosperov Novak upozorava i na Džorinu implikaciju da se njegovo djelo odvija „meu knezovi“ što bi se moglo odnositi na općenito gradski svijet, ali i na scenu unutar grada na kojoj bi se to zbivanje odvijalo (ibid.: 52). Džorina ekloga, namijenjena scenskom izvođenju, anticipira Nalješkovićevu pastirsku igru *Komediju I*, ali i velike pastirske drame, Držićevu *Tirenu* i Gundulićevu *Dubravku* te je „nedvosmisleno najavila novu scensko-dramsku motiviku – pastoralu i mitološki ambijent kao osebujno ozračje scenskom događaju“ (Batušić 1978: 34).

Mitološki prostor pojavljuje se u bogatom opusu Mavra Vetranovića, posebice u mitološkoj igri *Orfeo* i epu *Piligrin*. Vetranović kao benediktinac, ali i poznavatelj Biblije i klasične literature, u svojim djelima ostvaruje spoj kršćanske i mitološke simbolike te u nepotpunom *Orfeu*, kojeg je Petar Kolendić pronašao i objavio, stvara već poznati i mnogo puta opjevani mit o Orfeju koji putuje u podzemni svijet kako bi iz njega izbavio Euridiku s aluzijom na Kristovo putovanje u podzemni svijet. Pozornica koja bi prikazivala Orfea trebala je obuhvatiti dva dramska svijeta – pakla i raja, pa je jasno da je Vetranović svoju pozornicu zamislio kao reduciranu simultanu srednjovjekovnu scenu koja se često koristi u crkvenim prikazanjima, poput njegovih djela *Suzana Čista* ili *Posvetilišta Abramova* koje je 1546. izvedeno pred Kneževim dvorom. Vetranović se istaknuo i svojim pastirskim prizorima – njegovu *Istoriju od Dijane* Bogišić smatra već zreloom i razvijenom pastirskom igrom (usp. Bogišić 1988: 12), a *Lovac i vila* nadovezuje se na Džorinu pastirsku igru. Vetranović je ostvario vlastiti svijet vila i pastira u mitološko-pastirskim scenama koje su „otkrivale

dubrovačkoj publici nove dimenzije svjetovne drame i donosile zabavne primamljivosti predstavama“ (Foretić 2008: 172).

Pastoralni svijet dubrovačke renesansne književnosti ocrtan je u dramskim tekstovima Nikole Nalješkovića čiji je opus bogat ljubavnim, nabožnim i pokladnim pjesmama, poslanicama, nadgrobnicama, maskeratama te dramskim tekstovima koji su u rukopisima označeni brojevima i nazvani „komedije“. Književni povjesničari Nalješkovićevih sedam „komedija“ žanrovski su različito određivali, posebice sedmu koju često nazivaju komedijom bliskom farsu. Peta i šesta „komedija“ uglavnom se opisuju kao farse, dok se većina proučavatelja slaže oko određivanja prve četiri kao pastirske igre, pastirsko-mitološke igre, ekloge ili pastore. Batušić u *Povijesti hrvatskog kazališta* naglašava da se pastoralnim elementima Nalješković nadovezuje na dostignuća Džore Držića i Mavra Vetranovića; *Komedija prva* dramatizira pastoralni prostor luga - traganje pastira Radata za vilom, njegove monologe, dijaloge s pastirskom Ljubmirom, razgovor sa staricom koja mu baja te vilinski tanac - što podsjeća na *Amintu* Torquata Tassa (Sorento, 1544. – Rim, 1595.), ali i Džorinu eklogu *Radmio i Ljubmir*, dok se u *Komediji trećoj* prepoznaje motiv robinje, ali i natjecanje nalik moreški, što se ne samo nadovezuje na prethodnike i njihove pastirske igre već i prethodi Držićevoj *Tireni*. U *Komediji drugoj*, Nalješković je mudro iskoristio mitološki motiv Parisova suda kao alegoriju za tadašnju dubrovačku vlast i nemir u „dubravi“, motiv koji se uz morešku i temu slobode pojavljuje i u *Komediji četvrtoj*. Nalješković je tako „uz pastirska obilježja već poznata dubrovačkoj publici, iznio prvi put svakodnevne realističke isječke iz gradskog života, s određenom dozom lascivnosti i otvorenosti [...] s pikanterijama i dogodovštinama pučkim i gosparskim, najintimnijim sličicama obojenim lokalnim koloritom“ (ibid.) pa zbog njegove slobodne tematike ne čudi činjenica da se jedna od njegovih „komedija“ *arecitala*, odnosno izvela u privatnom društvu, na svadbenoj svečanosti Marina Klaričića 1541. ili 1542. godine; običaj koji je poznat i u Italiji, a u Držićevo doba postaje potpuno uobičajen i u kontekstu domaćeg kazališta. Njegovi dramski prostori i skromne didaskalije daju naslutiti da je Nalješković svoj scenski prostor, iako još uvijek pod utjecajem srednjovjekovne simultane pozornice, namijenio zatvorenim prostorima te se „postupno nastojao lišiti dotada uvriježenih inscenatorskih oblika [...] i scenski-prostorno uspio gotovo sažeti svoje poprište zbivanja u jasnu renesansnu tlocrtnu strukturu“ (Batušić 1978: 41) te otvoriti put Držićevu kazalištu.



## 4.1. Kazališno djelovanje Marina Držića

Vjerojatno je Držićeva svestranost i talentiranost doprinijela odluci dubrovačke vlasti da mu pruži novčanu potporu za studiranje u Italiji, u Sieni. Nakon što je Petar Skok objavio dva dokumenta pronađena u sienskim arhivima, proučavanjem sienskih, ali i dubrovačkih arhiva, Milan Rešetar u Držićevoj biografiji (*Prilog biografiji Marina Držića*, 1930.) objavio je i ostale dokumente koji se odnose na period Držićeva sienskog školovanja. Rešetaru i Jorju Tadiću, kao proučavateljima Držićeva životopisa Rafo Bogišić daje zasluge iznošenja novih podataka, no kritizira ih jer se „u svojim zaključcima, objašnjenjima i ocjenama nisu proslavili. To se dakako, odnosi ne samo na način kako su objašnjavali pojedinosti iz Držićeva sienskog razdoblja nego i na ocjeni koju su na temelju sienskih podataka dali o Držićevim karakternim osobinama uopće.“ (Bogišić 2008: 633). Bogišić u članku *Marin Držić u Sieni* (2008.) i Leo Košuta u *Siena u životu i djelu Marina Držića* (2008.) posvetili su se istraživanju postojećih dokumenata, ali i objektivnom upotpunjavanju spoznaja o sienskom razdoblju Držićeva života. Dokumenti se odnose na godine 1541. i 1542., točnije na podatak da je 12. lipnja 1541. godine Držić izabran za poziciju rektora sienskog studentskog doma Casa della Sapienza – Kuća Mudrosti, a tako i prorektora Sveučilišta. S obzirom na političku situaciju u Sieni tijekom 16. stoljeća te međustranačke borbe gradskih vlasti kojima se Siena našla pod nadzorom španjolske vojske, zahvaljujući čijoj prisutnosti su se oformili polarizirani stavovi sienskog stanovništva, te na to da je jedan od kandidata za poziciju rektora bio Portugalac Martin Lopes, postavlja se pitanje koliko je takva situacija utjecala na pretežno talijanske studente Case della Sapienza i njihov izbor Držića za izvršavanje ugledne funkcije. Stanje u Sieni zrcalilo se i na stanje Sveučilišta na kojem dolazi do studentskih nemira pri kojima se Držić našao u nepovoljnoj poziciji i sukobio sa Zborom Mudrih, odnosno Savjetom Sveučilišta, pa se u sienskim arhivima nalazi nekoliko dokumenata koji svjedoče o Držićevu sukobu s administratorom koji je predstavljao desnu ruku rektora u upravljanju i vođenju samog studentskog doma što je kulminiralo Držićevom dramatičnom prijetnjom ostavke demonstrativnim odbacivanjem rektorskog ruha – plašta i pojasa. Iako je naposljetku dobio novog administratora te svoju dužnost predstavljanja studenata, održavanje reda te zastupanja vlastitih principa, nekoliko godina kasnije njegovo ime opet se našlo u dokumentima, ovaj put vezano uz podatke o sudskom procesu. U vrijeme kada je u Sieni vladala nepovoljna politička situacija, vlasti su zabranile maskiranje u pokladno vrijeme, ali i sastajanje u građanskim kućama koje je uključivalo različite svečanosti poput skupova, sastanaka ili predstava. Unatoč zabranama, sienski uglednik Buoncompagna di Marcantonio della Gazzaia u vlastitoj kući organizirao je okupljanje četrdesetak ljudi i



prikazivanje komedije za što su ponajviše domaćin, ali i glumci i gledatelji bili kažnjeni. Među šest muškaraca i tri žene koji su prikazivali predstavu našao se i „gospodin Marin Dubrovčanin, rektor Mudrosti koji je glumio u komediji“ (ibid.: 651) koji je zahvaljujući svojoj poziciji rektora dobio samo opomenu. Upitne dokumente donijeli su Skok koji nije navodio Držića kao glumca, već samo kao opomenika, Rešetar koji ga je naveo kao gledatelja te Tadić koji je predstavu prosudio kao nemoralnu komediju. Košuta je njihove tvrdnje ispravio argumentiranim navodima te zaključio kako predstava nije bila zabranjena niti nemoralna već je bila eruditna komedija u kojoj je Držić nedvojbeno prisustvovao kao glumac, što je jasno iz sačuvanog dokumenta koji sadrži popis imena glumaca i njihovih uloga – ljubavnika, pedanta, parazita, sluškinje, gospodarica i starca – a u kojem je navedeno da je rektor glumio lik ljubavnika. Osim toga, iako je autor neimenovane komedije mogao biti ugledni grof, političar i književnik Niccolò Secchi (Montichiari, oko 1500. – Rim, 1560.), Košuta navodi da „ne možemo sa sigurnošću isključiti ni našega Držića iz reda autora ili režisera komedije, budući da su među svim uzvanicima ove dvije osobe bile najsposobnije da na sebe preuzmu organizaciju predstave i insceniranje komedije“ (Košuta 2008: 232). Godine 1542. Držićev rektorat je istekao, no Držić nije diplomirao, već je stečena znanja pravnog područja, književnosti, filozofije, glazbe, latinskog, grčkog i talijanskog tri godine kasnije donio u svoj rodni grad te je povratkom u Dubrovnik ostvario svoje najveće dosege u književnom radu.

Izuzev zbirke pjesama *Pjesni ujedno stavljani s mnogim drugim lijepim stvarmi* nastale prije njegova odlaska u Italiju u kojoj se Držić nastavlja na tradiciju prve generacije ljubavnih pjesnika, Šiška Menčetića (Dubrovnik, 1457. – 1527.) i strica Džoru Držića, njegov književni opus svodi se na ostvarivanje dramskih djela u razdoblju između 1548. i 1559. godine. Iako su neka od djela nepotpuna te im nedostaju početni činovi ili završeci ili su sačuvani u fragmentima, većina njegovih drama ostala je zapisana u rukopisima. Unatoč problematici žanrovskih određenja zbog preklapanja generičkih elemenata, Držićev dramski rad uključuje komedije: *Pomet*, *Dundo Maroje*, *Skup*, *Tripče de Utolče*, *Arkulin*, komediju u fragmentima *Pjerin* i komediju koja se često određuje i kao farsa *Novela od Stanca*, pastoralno-mitološke drame: *Tirena*, *Venere i Adon* ili *Pripovijes kako se Venere božića užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena*, *Grižula* ili *Plakir* i *Džuho Kerpeta*, i tragediju *Hekuba*.

#### 4.1.1. Držićeve komedije

Prema Aristotelovoj poetici, komedija je oponašanje ljudi manje vrijedna karaktera, no ne nužno loših ljudi, već je smiješno dio ružnoga te se smiješnim smatra neka pogreška ili ružnoća koja ne izaziva bol niti vodi u propast (usp. Aristotel 2005: 13). Komedija nastala pod utjecajem antičkih komedija, posebice Plautovih i Terencijevih, u Italiji je početkom 16. stoljeća potaknula pojavu plautovsko-talijanske komedije ili eruditne/učene komedije koja je ostvarila simbiozu plautovskih elemenata sa suvremenom talijanskom kulturom te uključila i nove novelističke Boccacciove motive. Takve komedije odvijaju se oko raznolikih likova koji su najčešće tipizirani vlastitim karakternim obilježjima te njihovih međusobnih odnosa i tipičnih situacija kojima se radnja zapliće, ali i razrješava, a neki od talijanskih autora koji su se istaknuli su: Ludovico Ariosto (Reggio Emilia, 1474. – Ferrara, 1533.), Bernardo Bibbiena (Bibbiena, 1470. – Rim, 1470.), Niccolò Machiavelli (Firenca, 1469. – 1527.), Pietro Aretino (Arezzo, 1492. – Venecija, 1556.). Držić se u Dubrovniku javlja kao prvi predstavnik plautovske komedije te se ostvaruje kao značajan komediograf hrvatske renesanse koji je propisane renesansne komediografske postupke osvježio suvremenom stvarnošću svojeg grada te opisom njemu suvremenih karaktera i situacija pružio uvid u društveni život renesansnog Dubrovnika.

Držićeve eruditne komedije pisane su u prozi u pet činova te sadrže brojne tipične likove i situacije kao što su „smiješni starac, škrt ili zaljubljen u mladu ženu, mladi zaljubljenici, pedant, koji govori latinsko-talijanskom odnosno latinsko-hrvatskom mješavinom, hvalisavi vojnik, svodilja, kurtizana i obvezatni sluge i služavke, koji zappleću i raspliću radnju misleći mjesto svojih gospodara.“ (Kombol 1961: 160). Najstarijom od Držićevih komedija smatra se *Pomet* koji je izgubljen, no za kojega se saznaje iz *Dunda Maroja* s kojim je činio cjelinu,<sup>15</sup> gdje se lik negromanta Dugog Nosa u prologu obraća publici, naglašava pozitivnu recepciju likova Dunda Maroja, Pometa i Grubiše te govori o njihovom i svom povratku na scenu tri godine nakon izvedbe prijašnje komedije. Prolog Dugog Nosa ključan je i za razumijevanje djela u potpunosti, te je Držić negromantovo odsustvo od tri godine pretvorio u putovanje po *Indijama* koje prepričavanjem iznosi dubrovačkoj publici te govori o *ljudima nazbilj* kao utopističkoj viziji suživota tihih, mudrih i razumnih ljudi suprotstavljenim *ljudima nahvao*. Držićeve dramske radnje nerijetko se vrte oko motiva novca te sukoba konzervativnih i škrtih staraca i rastrošne mladeži te uobličuju komediju u revolt protiv onakvog društvenog i

---

<sup>15</sup> U drugom prologu sam Držić *Dunda Maroja* najavljuje kao kombinaciju novog i starog te pod *starim* podrazumijeva likove koje i nabroja: Dundo Maroje, Pavo Novobrdanin, Pomet i ostali te predstavlja *Dunda Maroja* kao nastavak komedije *Pomet*.

političkog života u kojem je postalo teško razabrati ljude nazbilj. Antiteze kao okosnicu svojih drama, Držić ponavlja i u komediji *Skup* u kojoj suprotstavlja starog opsesivnog škrtca koji skriva svoje blago i mladost predstavljenu kroz njegovu kćer i pitanje njezine udaje. Radnju koja je otprije poznata, a za koju sam Držić navodi da je preuzeta od Plauta; odnosno da je djelo prerada Plautove *Aulularije*, nadopunjuje vlastitim idejama i smješta je u dubrovačku svakodnevicu.<sup>16</sup> Držićeve antiteze ne temelje se isključivo na unutargradskim sukobima, već i na stereotipnim likovima karakteriziranih i svojim govorom koji dolaze iz dubrovačkog zaleđa, susjednih otoka ili drugih gradova. U *Arkulinu* tematizira bogatog i škrtog starca koji pokušava oženiti mladu udovicu Ančicu Lopuđanku te predstavlja hvalisavog Viculina Lopuđanina i lukavog Kotoranina Tripčeta, lik koji se pojavljuje i u komediji *Tripče de Utolče* ili *Mande* i koji neprestano pokušava dokazati ženinu nevjeru. Obje komedije ostale su nepotpune, bez prvog čina, a komedija *Pjerin* sačuvana je samo u fragmentima, odnosno u nekoliko zapisanih rečenica iz kojih je vidljivo da Držić iz Plautove komedije *Menaechmi* preuzima motiv braće blizanaca. U *Noveli od Stanca* predstavlja hercegovačkog seljaka Stanca koji u Dubrovnik dolazi potaknut poslom, no u pokladnoj noći nasjeda na novelu, odnosno šalu dubrovačkih mladića koji mu uz pomoć vila i kvaziritualnog obreda obećaju pomlađivanje. Prema Vodniku motiv seljaka koji dolazi u grad gdje je podvrgnut ismijavanju bio je omiljen u sienskoj seljačkoj drami, *drammi rusticale* 16. stoljeća. (Vodnik 1913: 159)

#### 4.1.2. Držićeve pastore

Držić je u Sieni imao prilike upoznati i prisustvovati izvedbama *dramme rusticale* i *dramme pastorale* u kojima se „isprepleće sentimentalnost ekloga s bujnom komikom sredovječne lakrdije“ (ibid.), koje tematiziraju seljaka ismijanog u gradu ili natjecanje dvaju zaljubljenih seljaka u stjecanju nimfe, a uz tipične elemente ekloge poput nimfa ili vila, zaljubljenog pastira, njihova pratitelja pastira koji ga tješi i satira koji mu pokušava otežati put do ljubavi, sienska drama uvodi čarolije, plesove poput viteške igre moreške te komične intermedije iz seljačkog života (ibid.). Povratkom u Dubrovnik, Držić se nadovezuje na postojeće ekloge, pastirske igre svojih prethodnika – Džore Držića, Mavra Vetranovića i Nikole Nalješkovića, no svojim pastoralnim djelima dodaje element komike, a njegove pastore počivaju na antitezi

---

<sup>16</sup> Detaljnu komparativnu analizu Plautove *Aulularije* i Držićeva *Skupa* objavio je Milivoj Šrepel, *Skup Marina Držića prema Plautovoj Aululariji*. U: *Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću: 1508-2008* (urednici: Nikola Batušić, Dunja Fališevac) Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Str. 22-49.

realističnog i fantastičnog – on svoje likove seljaka iz dubrovačke zbilje postavlja u mitološki svijet vila i satira. Prema Košuti, izvore brojnih Držićevih motiva treba tražiti u dubrovačkoj tradiciji, folkloru, običajima i narodnom pjesništvu, a sienske utjecaje u lirsko-pastoralnim i rustikalnim elementima, međuigrama i tipovima seljaka (usp. Košuta 2008: 242-243).

Najznačajnija Držićeva, ujedno i dubrovačka renesansna pastorala je *Tirena*, napisana u pet činova dvostruko rimovanim dvanaestercima s umetkom viline tužbe u osmeračkom stihu. U dva prologa, od kojih je jedan napisan za prvu izvedbu, a drugi prilagođen za svadbenu svečanost,<sup>17</sup> Držić nas u dramu uvodi opisom Dubrovnika i okolice te dubrovačkih pjesnika. Okosnica radnje je Ljubmirova potraga za vilom Tirenom, njegove prepreke do cilja koje mu postavlja divlji satir, te realistični likovi njegovih prijatelja i majke koji ga traže, dramatičnim Tireninim onesvješćivanjem, misleći da je Ljubmir nakon sukoba sa satirom mrtav, te uobičajenim oživljavanjem i sretnim završetkom. U drami *Venere i Adon*, Držić u osam prizora povezuje kratku mitološku radnju sa seljačkim prizorima, što je značajno zbog scenskog oblikovanja teatra u teatru i usporednosti dviju radnji u kojima su seljaci promatrači priče o Veneri i Adonu. Slično ispreplitanje prisutno je i u Držićevoj pastoralnoj komediji u 5 činova čiji naziv ovisi o razmatranju radnje; dok jedni smatraju mitološki sukob Plakira i vila ishodištem i djelo nazivaju *Plakir*, drugi proučavatelji zbiljske junake koji postaju likovi s vlastitim karakteristikama smatraju okosnicom radnje i dramu nazivaju *Grižula* (usp. Čale 1987: 27). Radnja se tvori odnosima pet parova koji lutaju šumom, Držić komiku postiže uvođenjem pohotnog starca koji ne traga za idealnom ljubavlju, već za zadovoljavanjem svoje tjelesne požude te postaje predmet ismijavanja govornom karakterizacijom prema različitim ženskim likovima s kojima se susreće, no unosi i surovu dubrovačku svakodnevicu sluga u liku sluškinje Omakale koja opisuje svoj nepovoljan odnos s gazdaricom. Time se ostvaruju Držićeve antiteze mitološkog i zbiljskog svijeta, komičnog i uzvišenog, slugu i gospodara, platonskog i erotičnog te na kraju i porukom o konačnoj sreći koja se ne može pronaći u arkadijskom svijetu, već u vlastitoj stvarnosti. Zahvaljujući Đuru Matijaševiću koji je u 18. stoljeću zapisao pojedine rečenice pastirsko-mitološke drame ili komedije *Džuho Kerpeta* i u tom djelu može se prepoznati opreka mitološkog svijeta bogova i rekvizita – Apolon, sirene, Pluton, Pan, Arkadija, nimfe, Jupiter – i realistični svijet novca, zlata, bogatstva i lakomosti.

---

<sup>17</sup> Drugi prolog *Tirene* objavljen je u 1607. godine u zbirci *Pjesni Marina Držića ujedno stavljene s mnogim drugim lijepim stvarmi* te je uvršten među petrarkističke pjesme, ali značenjski povezan s dramskim tekstom.

### 4.1.3. Držićeva tragedija

Upravo takva tematika, motivi zlata i pohlepe, vjerojatno su nadahnuli Držića da ostvari prvu tragediju u dubrovačkoj književnosti (usp. Prosperov Novak 1977: 15),<sup>18</sup> odnosno preveđe talijansku preradu Lodovica Dolcea (*La Hecuba*, Venecija, 1549.) Euripidove tragedije *Hekuba* (oko 424. pr. Kr.). Iako se dugo vremena pripisivala Mavru Vetranoviću, Petar Kolendić na osnovi pronađenog takozvanog *Šibenskog rukopisa* koji sadrži potpuni naslov te autorsku oznaku dokazao je točnu atribuciju ovog prijevoda Marinu Držiću. [Slika 19.]



Slika 19. Početna stranica *Hekube* u *Šibenskom rukopisu*, (otkriven 1933., HAZU, Zagreb VII. 33)

Čale naglašava Držićev izbor prijevoda djela te ga tumači nedostatkom takve vrste drame u dubrovačkoj sredini, a upućuje i na to da na određenim mjestima Držić ne prevodi Dolcea, već se koristi Euripidovim izvornikom. Aristotelova *Poetika* kao središnja točka renesanse tragediju opisuje kao oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje koja se temelji na ljudskoj akciji, djelima i životu te je smatra savršenijim umjetničkim oblikom oponašanja zbog korištenja velikih broja sredstava; gestama i mimikom, scenskim rekvizitima i napjevima te se tragedija često smatra „završnom točkom u povijesnom razvoju pjesničkog umijeća, odnosno savršenim oblikom ne samo dramskog pjesništva nego i umjetnosti književnosti uopće.“ (Rafolt 2009: 815). Imajući na umu da je ovaj prijevod Držićevo posljednje djelo, ali i njegove stavove

<sup>18</sup> Iako Držićevu *Hekubu* povijest književnosti uzima kao prvu tragičnu dramu u dubrovačkoj književnosti, Novak kao dokaz o pokušaju pisanja tragedije prije Držića navodi zapis u pismu Antuna Luke Sorkočevića iz 1836. godine koji govori o prvoj novovjekovnoj tragediji kao o djelu najvjerojatnije ovjenčanog pjesnika Petra Marinova Menčetića tiskanoj u Veneciji 1500. godine. (usp. Prosperov Novak 1977: 15)

prema vlasti i politici, njegov odabir *Hekube* u kojoj je tematiziran odnos vlasti i potlačenih u liku okrutnog vladara Polinesta, opreka privatnog i javnog prikazana kroz lik Hekube koja osveti sinove smrti daje prednost pred državnim, zajedničkim interesima, zločin i konačna kazna te motiv zlata kao pokretača dramskog sukoba, Čale uz Novaka objašnjava kao svojevrsnu opomenu vladarima. Prema Novaku, Držićeva tragedija udaljava se od antičke tragedije u kojoj je pad tragičnog junaka prouzrokovan njegovom sudbinom od koje ne može pobjeći te se u njegovoj tragediji „gube ključne odrednice obitelji i države, a time i sudbine, pa se junak u prostoru scene ostavlja sam sebi i svojoj akciji koja ga vodi padu.“ (Prosperov Novak 1984: 133).

*Šibenski rukopis* (2. pol. 16. st.) koji na naslovnici donosi podatak o izvedbi tragične drame u Dubrovniku, a na svojim marginama zapise uz određene stihove, u literaturi je izazvao polemike. Čaline i Novakove tvrdnje povezane s označenim stihovima koji sadržavaju opise užasa, patnji i spominjanje krvi mogu se dovesti u odnos sa zabranama izvedbi tragedije u Dubrovniku kojima su se u dubrovačkom arhivu bavili Miroslav Pantić, Miljenko Foretić i Milovan Tatarin te otkrili dvije zabrane tragedije 1558. godine koje su uključivale novčanu kaznu za izvođačku družinu te uznemirujući sadržaj tragedije kao motiv zabrane. S obzirom na to da tragedija *Hekuba* u zabranama nije imenovana, a da je izvedena u siječnju 1559. godine, Čaline i Novakove interpretacije *Hekube* kao intervencije u dubrovačku političku zbilju te njihovu tvrdnju o kritici dubrovačkih moćnika kroz dramsko djelo Irena Bratičević i Ivan Lupić (2013) objašnjavaju njihovim konzultiranjem Držićevih urotničkih pisama, a ne samoga teksta tragedije (Bratičević – Lupić 2013: 114). Oni znakove na marginama *Šibenskog rukopisa*, umjesto političkih poruka, tumače uspjehom Držića koji je tako postao „neodvojivi dio europske književne kulture, u kojoj se ozbiljne, mudre i elegantne stvari mogu izreći i na hrvatskom jeziku“ (ibid.), a njegova *Hekuba* postala je model budućim književnim ostvarajima na hrvatskom jeziku.

## 4.2. Izvedbe i izvođači

Zahvaljujući prethodnim istraživanjima kronologije Držićevih dramskih izvedbi (Armin Pavić, Milan Rešetar, Miljenko Foretić, Nikola Batušić) i arhivskih podataka (Petar Kolendić, Miroslav Pantić), Milovan Tatarin (2011) brojne kronološke prikaze dopunjuje vlastitim saznanjima. Unatoč različitim podacima i teškoćama određivanja vremena i mjesta izvedbi ponekih Držićevih dramskih djela, jasno je da se njegov dramski rad odvija u već navedenom

razdoblju od jedanaest godina (1548-1559). Osnovna uporišta za kronološko određivanje djela pronalaze se u tiskanom izdanju Držićeve pjesničke zbirke 1551. godine uz *Tirenu*, *Venere i Adona*, *Novelu od Stanca* te pronalazak datacije 1550. godine uz naslov *Dunda Maroja* u jednom prijepisu. Zahvaljujući točno zabilježenoj dataciji *Dunda Maroja* te činjenici da se u prologu navodi izvedba komedije *Pomet* tri godine prije, Kolendić je zaslužan za određivanje 1550. kao godine početka nastanka *Dunda Maroja*, a 1551. kao godine njegove izvedbe dok se *Pomet* smatra Držićevom prvom poznatom izvedbom te se smješta u 1548. godinu. Iako je dio književnih povjesničara raspravljao o prvenstvu *Tirene* nad *Pometom* ili izvedbom pastorele iste godine, u literaturi je prevladala tvrdnja o izvedbi *Tirene* 1549. godine pred Kneževim dvorom koju je omeo vjetar, pa je 1551. ponovno izvedena na svadbenoj svečanosti uz *Veneru i Adona*. Iako za neka djela nema podataka o izvedbama ili je vrijeme izvedbe upitno (*Tripče de Utočce*, *Arkulin*, *Skup*, *Pjerin*) podaci o datacijama ostalih pronađeni su u arhivskim zapisima – sudskim spisima o zabranama i dozvolama izvedbi, kaznama ili ženidbeni ugovori – te računanjem pokladnog vremena za određene godine.

Pokladno vrijeme ili vrijeme karnevala prije korizme, prema antropološkom shvaćanju, kolektivni je ostvaraj pučke kulture u kojem se narod oslobađa od ozbiljnosti, ukidaju se društvene konvencije, dopušteno je ismijavanje i kritika vlasti te se ostvaruje atmosfera slobode i zabave. Sudionici karnevala iskorištavaju njegov katarzički potencijal te se prerušavaju, odnosno maskiraju, čime se tvori karnevalski naopaki svijet – *mundus inversus*. Osnovnu strukturu poklada čine tri teme – hrana, spolnost i nasilje (usp. Lozica 2007: 200), za što se dokazi mogu pronaći u Držićevim dramskim tekstovima. Prvu temu najbolje ilustriraju imena njegovih likova: Grizivino koji *grize*, *žve* i *ie* vino, Popiva čije ime asocira na pijenje, Variva; ime nastalo od glagola *variti* ili *kuhati*, Munuo od *munuti* ili *progutati* te Pomet Trpeza koji *ki kao metlom mete bokune s trepeze*, a kojemu hrana *oči zanosase, srce veseljaše, a trbuh mu se oveseli* i čiji je poznati opis gozbe slikovito ocrtan u *Dundu Maraju*:

Sjedeći za trpezom s mojijem Tudeškom, a pečeno bijehu donijeli - pjat, u njemu kapun. Gledam ali je guska, ali što drugo: onoliko velika kapuna moje oči nigda nijesu prije vidjele. Ispečen? Gledah ali je isprigan ali je ispečen: imase njeku hrustu na sebi koja mi oči zanošase, srce mi veseljaše, apetit mi otvoraše. Oko njega dvije jarebice oblahne, a sok iz njih rosi. Pjat ureševahu s strana peča vitelja mesa od mlijeka, koja para da govoraše: "jeđ me, jeđ me", i polovica zadnja od zečica, lardica okolo nazadijevana, a garofalići neistučeni nakićena, koja para na trpezi mirisom da stvaraše veselo, drago prolitje; a na krajijeh od plitice uokolo nakitili bijehu kosovića, dražijeh kosovića, turdius inter avibus, koji paraše da se uokolo uhitili bijehu i da u veras pojući govorahu: "Blaženi, uzmite!" I u tjezijeh delicijah stojeći u kontemplaciji, bijeh otišao in estasis. (Držić, *Dundo Maroje*, II/1)

Druga pokladna tema, spolnost, izražena je lascivnim pjesmama, dok se agresivnost može prepoznati u brojnim bitkama i sukobima među likovima. Imajući na umu ishodište kazališta iz ritualnih obreda i igre „u kojoj dramski sukob, oponašanje i prerušavanje postepeno nadvladavaju religijsku svrhu i tvore predstavu kao izmišljenu zbilju“ (Lozica 1985: 24) ne čudi činjenica da je velik dio Držićevih drama bio izvođen upravo u pokladno vrijeme – komedije *Pomet* i *Dundo Maroje* (”Sad, budući me vjetar opeta k vami dognao srjećom vašom u ovo brijeme od poklad, odlučio sam ne proć tako da vas kojomgodi lijepom stvari ne obeselim.”), pastoralna drama *Tirena* (”[...] da budem moliti priklono sada svih, / da srce primiti budete dobro njih / i ljubav kome sad hotješe zadosti / ovo brijeme od poklad uzvisit radosti.”) – te da je vrijeme radnje *Novele od Stance* koja uključuje i ritualni obred i maskiranje moglo biti pokladno vrijeme.

Osim takvog pučkog tipa poklada, u Držićevo vrijeme u Dubrovniku postoji i dvorski pokladni tip koji se odnosi na festu dubrovačkog zaštitnika sv. Vlaha, tradiciju koja se održava preko 2000 godina i dio je UNESCO-ve nematerijalne svjetske baštine. Osim toga, zabilježene su i aristokratske svadbene svečanosti koje uključuju izvođenje predstava. Iako se brojna Držićeva djela izvođena na svadbama, kao privatne pirne predstave odvijaju u pokladno vrijeme, za njihovo izvođenje izvan tog vremenskog perioda nisu postojala ograničenja te je zabilježeno izvođenje *Grižule* na svadbi Vlaha Sorkočevića početkom ljetnog razdoblja; krajem svibnja ili početkom lipnja. Dokaz o predstavama kao sastavnom dijelu pirova daje sam Držić u *Džuhu Kerpeti* i Kupidovim riječima: ”Bez mene se ne može oženit nitko, kako bez glumca”.

Premda su družine glumaca postojale i izvodile predstave prije Držićeva kazališnog rada, tek u njegovo vrijeme poprimaju organiziraniju strukturu, uključuju školovane, ali i glazbeno nadarene mladiće okupljene u skupine imenovane najčešće prema komičnim ulogama koje su izvodili. Nazvana po izgubljenoj komediji, prva Držićeva glumačka družina bila je *Pomet-družina* koja se publici predstavila izvedbom *Pometa* i *Dunda Maroja*, a vjerojatno i ostalih predstava izvedenih u razdoblju između ove dvije komedije. Iz prologa *Dunda Maroja* saznajemo o *Pomet-družini* kao o skupini mladića koji se skromnim tonom obraćaju publici te koji nisu ”toga umjetjeonstva da umijemo činit stvari dostojne od ovakoga toli lijepa i plemenita skupa” te se predstavljaju kao *šes Pometnika* koji su komediju ”u šes dana zđeli i sklopili” oko čega se literatura slaže da spomenuti broj ljudi i broj dana nisu točni brojevi, već samo Držićev način prikazivanja malog broja glumaca koji su djelo pripremili u kratkom roku. Satirov prolog *Skupa* spominje *Njarnjas-družinu* kao *glave od svijeh kompanjija* te se da iščitati da su *Njarnjasi* bili specijalizirani za izvođenje pastoralna, a da su *Skupa* odbili predstavljati pa ”uvezli njeke mlade ki nijesu prije nigda arecitavali”. Komedija *Tripče de Utolče* kroz lik Kotoranina



koji se Dubrovčanima obraća riječima – ”Ja vas poznavam: vi ste Gardzarija; velike ti smijehe i vi njegda činjahote o pokladijeh.” – otkriva postojanje družine Gardzarija za koju se također doznaje u drami *Džuho Kerpeta* gdje se spominje kao *Gardzarija, družina Rafova* iz čega se mogu izvući podaci da je mladi vlastelin Rafo Gučetić bio član družine, a onda da je i družina bila plemićka. Plemićke družine podrazumijevale su obrazovanje mladiće koji bi mogli izvesti složenije glumačke zadaće koje je zahtijevalo uprizorenje tragedije, a jedna od takvih bila je družina *Od Bidzara* koja je oformljena 1558. godine s ciljem pripremanja *Hekube*.

### 4.3. Držićeve pozornice

Podjela Držićevih predstava na javne izvedbe dostupne široj javnosti najčešće izvođene u pokladno vrijeme i privatne pirne drame uprizorene za odabrane uzvanike svadbenih svečanosti utjecala je na odabir prostora za njihove izvedbe. Prema tome, Držićevi dubrovački kazališni prostori uključivali su: a) otvoreni scenski prostor na Placi, odnosno prostor ispred Kneževa dvora, b) zatvoreni scenski prostor dvorane Vijećnice, c) improvizirane pozornice u zatvorenim prostorima saloča plemićkih palača.

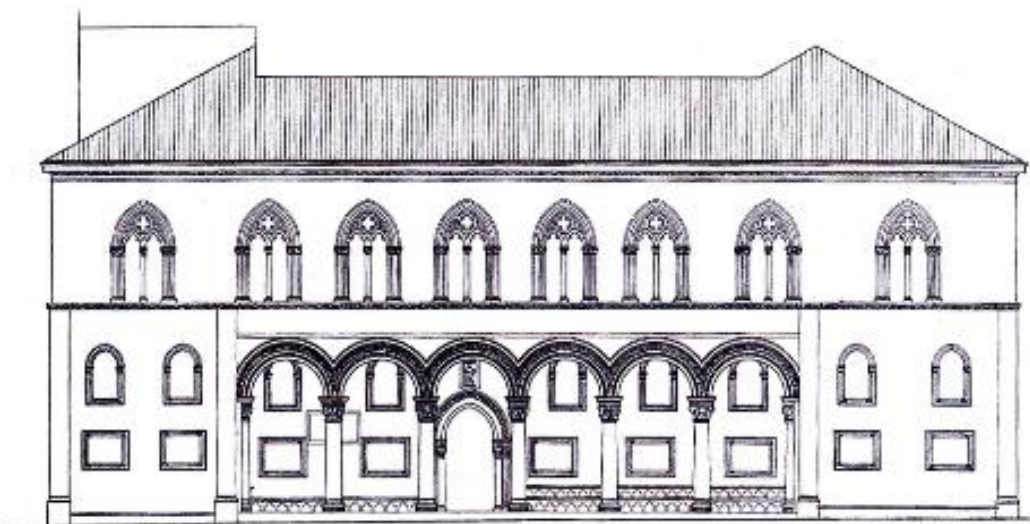
#### 4.3.1. Prid Dvorom

Dvojbe u pogledu izvedbe *Pometa* opravdane su postojanjem zapisa uz naslov *Dunda Maroja* koji kao prostor prikaza komedije navodi Vijećnicu: *prikazana u Vijećnici od kompanjije Pomet družina*. Premda o izvedbi *Pometa* u stručnoj literaturi postoje teze o izvedbi u zatvorenom prostoru Vijećnice, prevladalo je mišljenje *Pometova* izvođenja Prid Dvorom koje je argumentirano rečenicama prologa Dugoga Nosa u *Dundu Maraju*:

Ja što jesu tri godine, ako se spomenujete, putujući po svijetu srjeća me dovede u ovi vaš čestiti grad, i od moje negromancije ukazah vam što umjeh. Scijenim da niste zaboravili kako vam Placu, tu gdje sjedite, u čas glavom ovamo obrnuh i ukazah prid očima, a na njoj bijehote; i opet ju stvorih u zelenu dubravu, od šta plakijer imaste. (Držić, *Dundo Maroje*, Prolog Dugog Nosa)

Uz Kolendićevo objašnjenje da je *Dundo Maroje* pripreman za prikazivanje Prid Dvorom, no da su predstavu omele nepovoljne vremenske prilike, Tatarin nudi tumačenje da Dugi Nos gledatelje *Dunda Maroja* u Vijećnici podsjeća na izvedbu *Pometa* koja se prije tri godine odvila na istom mjestu, odnosno kako je u Vijećnici bila dočarana Placa, na kojoj su se ustvari i nalazili

jer se palača Velikog vijeća nalazila na Placi, pa prema tome bi Placa bila dramski prostor komedije, dok je scenski prostor bio prostor Vijećnice (usp. Tatarin 2011: 51). Prostor Prid Dvorom, sudeći prema Obradovim riječima iz prologa – *Ka je ovoj dubrava? Ali su i ovdi gore? Kô li se gizdava uvrže meu dvore?* – udomio je prvu izvedbu *Tirene*, vjerojatno 1549. godine. (Fisković 2008: 530). Premda Wendell Cole u tekstu *Scenografija u doba Marina Držića* arkade Kneževa dvora navodi kao scensku pozadinu pozornice, treba uzeti u obzir da su vlastelini kao i sam knez vjerojatno bili publika te da je renesansni trijem služio kao najpovoljnije mjesto za njih kao najuglednije gledatelje „jer tko bi se osmjelio premjestiti kneza i vlastelu sa njihovih sjedala pod trijemovima te palače?“ (ibid.). Kako bi se publika smjestila u taj prostor vjerojatno su bile podignute improvizirane tribine na kojim bi publika svoja leđa okrenula dvorskom pročelju, pa su prostor pozornice i prostor gledališta bili obrnuti od onakve organizacije kazališnog prostora kakvu poznajemo danas.



Slika 20. Nacrt pročelja Kneževa dvora u Dubrovniku (arhitektonski snimak: Ivan Tenšek d.i.a.)

Renesansna pozornica Prid Dvorom uokviruju arhitektura Kneževa dvora [Slika 20.] na čijem se pročelju prepoznaju gotički elementi napuljskog arhitekta Onofria di Giordana della Cave (Cava, poč. 15. st. – ?), niz kasnogotičkih bifora i Michelozzovih renesansnih nacрта, okolne romaničko-gotičke kuće, romanička katedrala i njezina impozantna kupola, a s druge strane crkva sv. Vlaha, dubrovačka carinarnica – Divona ili palača Sponza, gradski zvonik i palaču Velikog vijeća. Ambijentalno kazalište, kakvim se može nazvati prostor pred Dvorom, nije se suočavalo samo s problemom iste lokacije za različita djela čija bi uprizorenja gledatelje asocirala na prethodne izvedbe i problemom nametnutog umjetničkog oblikovanja kazališnih

kulisa, već i nepredvidljivim vremenskim uvjetima. Kolendićeva istraživanja koja su donijela podatak da je snažna bura ometala izvođenje *Tirene* te da je izvedena opet dvije godine kasnije u sklopu svadbe Držićeva rođaka Vlaha Držića podupire sam Držić progovarajući kroz lik Obrada:

er toga Držića ljube ti vlastele  
kako sve mladića ljubežljiva vele.  
Onomlani u pjesni pripijeva Ljubmira  
i vile ljubezni i divjač satira;  
ma vjetri ne daše ništa čut, brate moj!  
Sjever odtud dmaše usiono tolikoj,  
da srca pucahu od studeni i mraza,  
ter ljudi bježahu smrtnoga poraza.  
Tim hoće Ljubmira pripijevat i danas  
sega slavna pira na počtenje i na čas.  
(Držić, *Tirena*, Prolog drugi)

#### 4.3.2. Vijećnica

Vremenske nepogode uzrokovala su i već spomenuto premještanje izvedbe *Dunda Maroja* u Vijećnicu, kako Držić naziva dvoranu u kojoj se okupljalo dubrovačko Veliko vijeće, a koja je zamijenila staru vijećnicu u Dvoru. Iako se nalazila u susjednoj palači, uz lijevi bok kneževa dvora, ulaz je imala kroz Knežev dvor i smatrala se njegovim dijelom.<sup>19</sup>



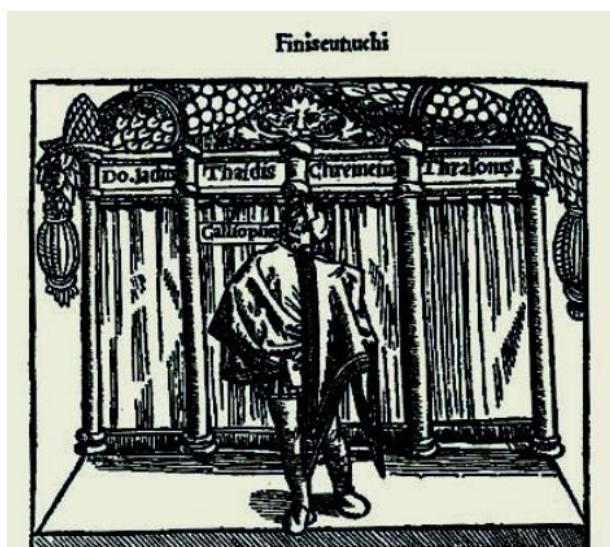
Slika 21. Petar Frano Martecchini, Skica pročelja Vijećnice u Dubrovniku, prije 1867., Martecchinijev album iz 1892. godine

<sup>19</sup> Ulaz u Vijećnicu iz Dvora nalazi se na prvom katu Dvora povrh stepeništa te ga krasi natpis *Obliti privatorum publica curate* kao prikladna opomena vladajućima koji unutra ulaze kako bi ispred vrata ostavili osobno, a brinuli se za ono javno.

Iako o njezinu izgledu ne znamo puno, s obzirom na njezino stradavanje u požaru 1817. godine i zamjenu novom zgradom, Igor Fisković je na temelju Martecchijeva modela i crteža opisuje kao građevinu „u stilu omiljene dubrovačko-mletačke 'cvjetne' gotike“ [Slika 21.] (Fisković 2008: 530), pročelja s tri balkona pred središnjom triforom zaključenom nišom i kipom sv. Vlaha i flankirajućim monoforama nad kojima su stajali kipovi Pravde i Snage, a Rešetar donosi podatke o gradnji terase pred vratima palače i odluci Velikog vijeća o oslikavanju stropa i zidova dvorane (usp. Rešetar 1928: 43-47). Božo Cvjetković u knjizi *Dubrovački Dvor* objavio je dio teksta koji također govori o ulasku iz Dvora u novu Vijećnicu te je opisuje kao ”svu pozlaćenu, urešenu afreskima, istočnim draperijama i slikama najboljih slikara” (Cvjetković 1922: 35). Fisković izgled Vijećnice dopunjuje podatkom o izradi drvenih postolja sa sjedalima i kasnogotičkih naslona pažljivo izrezbarenim reljefnim dekoracijama te opisom stropa dvorane, pozlaćenog i bojanog azurnom bojom milanskog putopisca Pietra Casole (Milano, 1427. – 1507.) (usp. Fisković 2008: 533). Bogata oprema Vijećnice i mogućnost njezina oštećenja pri kazališnim priredbama možda objašnjava zabranu izvedbi izdanu 1554. godine, tri godine nakon prikazivanja *Dunda Maroja*. Držić u *Dundu Maroju* ne *ukazuje* samo ”Placu pred očima” publike već želi ”sada u ovi čas, ovdje prid vami ukazat Rim, i u Rimu učinit da se tu prid vami, kako sjedite, jedna lijepa komedija prikaže”. Glagol *ukazati* Tatarin tumači kao Držićev „sinonim za moć svjetotvorne kazališne iluzije“ (Tatarin 2008: 45), što je argument za tezu o izvedbama *Pometa* i *Dunda Maroja* u prostoru Vijećnice u kojem bi publici u zatvorenom prostoru trebalo sugerirati vanjski prostor trga ili ulice, Dubrovnika ili Rima. Scenski prostor uključivao je Laurinu kuću i gostionicu kao osnovna mjesta radnje s prepoznatljivim znakovima, likovima i scenskim rekvizitima, ali i perspektivnim rješenjima oslikavanja kulisa poznatih iz Italije. Zahvati perspektivnog oslika zasigurno su u Dubrovniku bili skromniji s obzirom na neadekvatnu financijsku podršku vlade ili nedostatak spretnijih arhitekata, ujedno i scenografa za što se Držić opravdava u prologu komedije: ”I ako ne uzbude šena lijepa kako i prva, tužimo se na brijeme koje nam je arkitete odvelo”. Držićeve namjere prikazivanja Rima u Dubrovniku i *Tirenine* dubrave koja se uselila *meu dvore* zbog takvih prilika zasigurno nisu mogle biti ostvarene u onolikom razmjeru kakve su postigli talijanski arhitekti i scenografi, o kojima je Držić mogao čitati i koje je u predstavama mogao vidjeti, no Batušić naglašava značenje Držićeva spominjanja arhitekata u prologu *Dunda Maroja* kao prvi spomen scenografa na hrvatskom području. S obzirom na premještanje predstava, a tim i pozornica i scenografije, jasno je da su kulise postojale, bile postavljane i da je postojala mogućnost promjene scenografije.

### 4.3.3. Saloče

Iako su kulise na otvorenim prostorima zasigurno bile veće, one na pirnim prikazivanjima bile su, iako manje, puno raskošnije, kako bi svadbenim svečanostima vlastela svojim uzvanicima iskazala svoje bogatstvo, ugled, značaj i moć. Pirne drame održavane u vlasteoskim saločama – *Novela od Stanca* (1551) na piru Bartula Vidova Džamanjića i Anice Kabužić, *Tirena i Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena* (1551) na piru Vlaha Nikolina Držića i Marije Sinčićević Allegretti, *Pjerin* (1552) na piru Junija Mihova Bunića i Đive Gradić, *Džuho Kerpeta* (1554) na piru Rafa Marinova Gučetića i Anice Đurđević, *Skup* (1555) na piru Saba Stjepanova Palmotića i Nike Crijević i *Grižula* (1556) na piru Vlaha Valentinova Sorkočevića i Kate Sorkočević – mogle su imati svoje kulise oslikane prizorima dubrovačkih kuća na jednostavnim zastorima. Takve kulise mogle su biti slične onima na ilustracijama koje se nalaze u Lyonskom izdanju Terencija iz 1493. godine<sup>20</sup> [Slika 22.], ili mletačkom izdanju istog djela 1511. godine<sup>21</sup> koje je vjerojatno lakše moglo doći do Dubrovnika, ili perspektivnim oslicima ravnih ploha inspiriranim Serlijevim ilustracijama iz Venecijanskog izdanja 1551. godine i Peruzzijevim skicama.



Slika 22. Publije Terencije Afer, Ilustracija kulisnih zastora, 1493., U: *Comoediae*. Lyon: Johann Trechsel

<sup>20</sup> Publije Terencije Afer (1493) *Comoediae*. Lyon: Johann Trechsel.

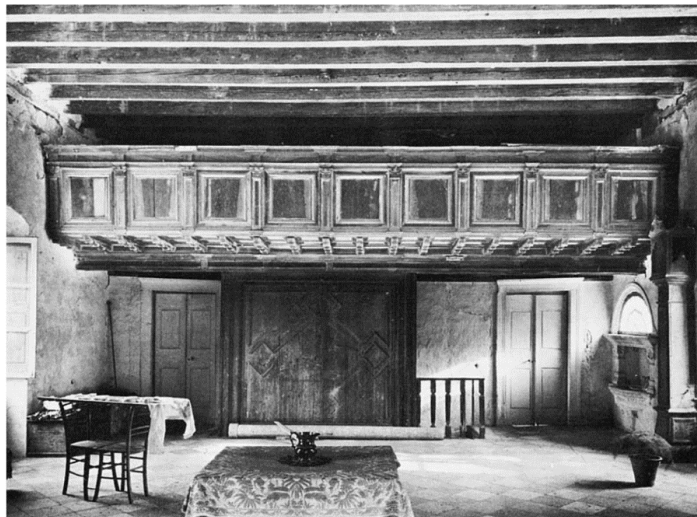
<sup>21</sup> Publije Terencije Afer (1511) *Terentius cum quinque commentis, videlicet Donati, Guidonis, Calphur., Ascensii et Servii*. Venecija: per Lazzaro Soardi.

Zastori poput onih na Terencijevim ilustracijama mogli su biti iskorišteni posebice u prikazivanju djela *Venere i Adon* u kojemu dolazi do alternacije dviju radnji; osnovna svjetnovna tema usmjerena na seljački, rustični, realistični svijet prekida se mitološkom temom punom fantastičnih likova te se na pozornici otkriva *teatar u teatru*. Držićeva didaskalija iz ovog djela "Ovdi se otkrije šena. Vlasi se pripadu, a ukažu se šes vila, koje najprvo poju, pak tancaju. Uto Venere božica iziđe, a vile joj se klanjaju" (Držić, *Venere i Adon*, Drugi prizor) otkriva postojanje dvaju pozornica, one na kojoj se nalaze Vlasi koji se prepadaju otkrivanjem one druge pozornice kojom vladaju vile te otkriva i scenske mogućnosti koje pružaju Držićevi dramski tekstovi. S obzirom na Mihove riječi u *Noveli od Stanca* – "Sinoć je došao neki Vlah smiješan / i nebog nije našao u gradu nigdje stan, / ter se je prslonio prid fontanu uz mir" (Držić, *Novela od Stanca*, Prvi prizor) – postojalo je mišljenje da se farsa odigravala uz dubrovačku malu Onofrijevu fontanu ili pak veliku Onofrijevu fontanu, ako se Držićev *mir* shvati kao zid gradskih zidina, a ne bilo kakav zid. Fisković kao prilog toj pretpostavci navodi ondašnje postojanje vodovodnog zida iza čijih su se stupova mogli skrivati mladići i primijetiti umornog Stanca prislonjenog uz zid. Iako se u *Noveli* spominju dubrovački lokaliteti poput Duičine ulice, Podmirja ili Garišta, fontana se ne otkriva imenom, a činjenica da je djelo izvedeno na piru ne ide u prilog izvedbi na otvorenom prostoru Grada, već se pretpostavlja da je izvedeno u palači mlade zaručnice iz obitelji Kabužić. *Tirena* je uz *Venere i Adona* prikazana u Sinčićevićевой palači u ulici *Među velike crevjare* koja je danas neprepoznatljiva među pregrađenim i nanovo podignutim palačama nakon stradanja u velikom potresu 1667. godine u današnjoj Ulici od puča. Fisković na temelju prostorne organizacije dubrovačkih palača iz razdoblja prelaska iz 15. u 16. stoljeće pretpostavlja da su se predstave mogle prikazivati u središnjim dvoranama na prvom ili drugom katu pravokutnog tlocrta u kojima je improvizirana pozornica mogla biti postavljena uz jedan od zidova. Dvostruka vrata koje su takve saloče imale mogle su služiti glumcima kao ulazi na pozornicu i ulazi u sobe za presvlačenje i smještaj rekvizita, a detaljan opis kojeg Fisković donosi daje potpunu sliku izgleda jedne od takvih dvorana:

[...] bila je pravokutna i natkrita drvenim grednim stropom, čije su grede bile na rubovima izrezbarene reljefnim gotičkim „užetom“ ili lisnatim ukrasima, a ponekad životinjama i obiteljskim grbom. Među gredama bile su daske poredane u obratnom smjeru od njih i obrubljene letvicama, tako da su oblikovale sitne četvrtine nalik na neku vrstu umanjenih kasetona. Trostruki ili dvostruki kasnogotički prozor, središnja trifora, dvije jednostavne monofore s obiju njenih strana ili dva, tri četverouglasta renesansna prozora osvijetljivali su tu dvoranu. U njenim zidovima su bili uzidani kameni i reljefnim ukrasima ukrašeni umivaonik i kamin, na kojima su ponekad bili izrađeni i obiteljski grbovi ili Kristov monogram s reljefnim anđelima koji su ih podržavali u cvjetnom ili lisnatom vijencu po renesansnom običaju. Zidovi dvorana su ponekad bili zastrti zidnim zavjesama od raskošnih tkanina ili od pozlaćene i obojene

kože. U nekim palačama visjele su na zidovima „sale“ slike, nekoliko, četiri ili više njih, koje su sadržajem činile, osobito od XVI stoljeća, zatvoreni, ponajviše biblijski ili mitološki ciklus, a mogli su tu biti i obiteljski portreti i poneka svetačka slika ili ikona. (Fisković 2008: 537)

Poneke dvorane palača imale su i unutarnji balkon do kojeg se dolazilo skrivenim stepeništem, od kojih je na dubrovačkom području sačuvan samo jedan; u središnjoj dvorani renesansnog ljetnikovca Vice Stjepovića–Skočibuhe u Suđurđu na otoku Šipanu, a koji je služio kao dodatni smještaj za gledatelje [Slika 23.].



Slika 23. Unutarnji balkon u saloči, 15.-16. st., ljetnikovac Vice Stjepovića–Skočibuhe, Šipan

Scenografija *Arkulina*, za kojeg se ne zna na čijem je piru i kada izvođen, zasigurno je uključivala dvije kuće, Arkulinovu koja se u tekstu spominje u nekoliko navrata (*Moja kućo... moja vazdašnja kućo!*) i kuću u kojoj stanuje Ančica (... *što se ono vidi prid kućom Ančice moje?*) pred kojom se *duniža*, odnosno uzdiše ili se dodvorava, a za koju znamo da je vjerojatno bila kamena kuća (*Nu izid' odzgor, da t' ukažem što je ljubav, i da se pozdravimo... Nu izid' malo iz te fortece!*) čiji je jedan prozor najvjerojatnije morao biti vidljiv na sceni (*Sad ću činit da izide na funjestru*). U izvedbi *Pjerina* zasigurno je bila prikazana ulica ili trg na kojoj se odvija većina radnje, krčma te nekoliko kuća (Mrva: *Nut, nebogo, vike koja se čini u gospockijem kućah!*) – Pjerinova kuća, Lučilina kuća (Pjerinov otac obraća se Lučilu: *A oto smo na tvojijeh vratijeh*) te kuća u kojoj stanuje Dijana (Dijanin otac: *Ti kuca' na vrata. Tebi li ide od ruke, tako bez moje riječi, uljesti u moju kuću?*). U *Džuhu Kerpeti*, sam lik Kerpete uvodi nas u mitsko mjesto planine Helikon, sjedište muza i izvor pjesničkog nadahnuća te spominje i Apolona koji proriče, odnosno prenosi Zeusove riječi na studencu, opisuje idiličan krajolik, cvjetne livade i vile (... *do malo prije sam bio Žuho, a sad sam Kerpete, koji idem na sva vesla*,

*štono se zove, al fonte di Elicona, na studenac, na vodu gdjeno Apolo diventa profeta. / Velim što to ovi gredu na hladence, gdje bijele vile stanom stoje i gdje junakovom na zelenoj travi, meu razlikom belomu, crvenomu, žutomu cvijetju, na livadi služe hladnu, bistru vodicu, ter junaci pak u družbi z gorskim slavic pjesni spjevaju, slatke, medene?), a opisuje i scenografiju u obliku vrtnog prostora koji sadrži četiri kuće u kojima žive personifikacije godišnjih doba (*Ona je prva kuća, a onamo, u granih bez listja, stan od Zime; druga, sva od cvijetja, dom od Primaljetja; tretja, sva u zeleni i u klasju, pribivalište Lita, božice vele lijepo; četvrta, sva je u voću, počivalište od Jeseni, brata rečene Ljeta.*). Vila u Grižuli opisuje sve vile koje su pozvane na pir Vlaha Sorkočevića te planine i ravnine iz kojih su došle i koje trebaju biti prikazane u ograničenom prostoru:*

[...] er mi, vile od planine dođosmo na njegov pir s našijem pjesni, a našijem igrani i s našijem ostalijem planinskijem salaci za Vlahu ugodit a vam kojigod plakijer dat. I ja sam sama došla sada ovdi za navijestit vam da su naše planine veće neg je vaš grad, naše ravnine veće neg vaše Pile; možemo vam ukazat kudije lov lovimo i koliko daleko trke trčimo. I sve to možemo se ukazat u malu mjestu. Koliko se uzmože, onoliko će se učinit, i što učinimo, primite u ljubav. (Držić, *Grižula*, Drugi prolog)

Premda su se i ostale pirne drame mogle odigravati u skućenim prostorima saloča, s obzirom na postojanje renesansnih ljetnikovaca dubrovačke vlastele, postoje pretpostavke da su se neke od njih, posebice one pastoralnog karaktera, mogle izvoditi u perivojima ljetnikovaca jer su „terasasti i slikoviti dubrovački perivoji, sa stepeništem, terasama, dvorištima i trijemovima mogli biti veoma prikladni za prizore gaja, ravnice i uopće krajolika ili građevina, koje zahtijevaju Držićeve komedije.“ (Fisković 2008: 539). Scenografiju pastoralnih igara zasigurno je bilo jednostavnije ostvariti u okolišu koji već asocira na mitološka, idilična mjesta prepuna drveća i cvijeća, a Fisković činjenicu da su u sklopu ljetnikovaca postojale i zidane renesansne kapelice navodi kao odličan dio scene za komediju *Skup*, kao mjesto crkvice u kojoj starac skriva svoju *munčjelu* sa svojim zlatom.



## 5. Prijedlog projektne nastave "Držićevi arkiteti"

### 5.1. Projektna nastava

Krajem 19. i početkom 20. stoljeća dolazi do pojave različitih formi integriranog učenja koje naglasak stavljaju na aktivnu ulogu učenika u stjecanju vlastitog znanja te do redefinicije projekta kao metode koja je prethodno bila usmjerena prvenstveno na tehničke, arhitektonske i građevinske škole. Američki filozof i psiholog John Dewey (Burlington 1859. – New York, 1952.); kao predstavnik progresivnog pokreta u obrazovanju koji se protivi obrazovanju kao instrumentu društvene indoktrinacije te se temelji na poticanju učenika na identifikaciju i analizu problema i pronalaženje odgovarajućih rješenja; početkom 20. stoljeća upozorio je na četiri urođena interesa kod djece: interes za komunikaciju i socijalizaciju, interes za rad i stvaranje, interes za istraživanje te interes za umjetničko izražavanje (usp. Tomljenović – Novaković 2012: 121). Na temelju svojih zalaganja za obrazovanje usmjereno na aktivno učenje, odnosno učenje radom utemeljeno na iskustvu te na intelektualni razvoj, vještine rješavanja problema i razvoj kritičkog mišljenja, Dewey je začeo metodu projekta, a daljnji razvoj nastavio je njegov sljedbenik William Heard Kilpatrick (White Plains, 1871. – New York, 1965.) i objavio u knjizi *The Project Method: The Use of the Purposeful Act in the Educative Process* (1918). Projektna metoda nastala je kao reakcija na tradicionalni obrazovni sustav u kojemu prevladava frontalni oblik poučavanja te stroga podjela obrazovnih predmeta.

Premda se *projekt* u hrvatskom jeziku, prema Hrvatskom enciklopedijskom rječniku definira trima značenjima, definicija koja je u didaktičkom smislu najprihvatljivija je definicija koja projekt opisuje kao "svaki zaokružen, cjelovit i složen pothvat čija se obilježja i cilj mogu definirati, a mora se ostvariti u određenom vremenu te zahtijeva koordinirane napore nekoliko ili većeg broja ljudi, služba, ustanova i sl.", te se kao primjeri navode: znanstveni projekt i kazališni projekt (Hrvatski enciklopedijski rječnik 2004: 313). Bez obzira na današnje postojanje brojnih definicija projektne nastave, sve od njih kao zajednička obilježja imaju izraženu sklonost integriranom učenju u kojem učenici samostalno uz pomoć nastavnika istražuju određenu temu ili problem sa stajališta različitih disciplina te dolaze do određenih rezultata. Česte podjele projektne nastave odnose se na trajanje istraživanja, broj subjekata uključenih u istraživanje te metode rada, dok brojne podjele faza projekta u suštini uključuju odabir teme projekta i uvod u istraživanje, planiranje projekta i podjelu rada, istraživanje i izvođenje projekta, obrađivanje okupljenih informacija i njihovu prezentaciju u obliku

konačnog rezultata rada te evaluaciju (usp. Cindrić 2006: 38). Projektna nastava, dakle, uključuje aktivnu participaciju i interakciju nastavnika i učenika, istraživačko učenje i obogaćivanje znanja kroz nova iskustva rješavanja problema, osmišljavanje koncepata i vlastite evaluacije. U tom procesu uloga nastavnika se mijenja, on više nije samo posrednik znanja već postaje mentor, moderator i organizator projekta te ima važnu ulogu stvaranja uvjeta i poticajne sredine koja učenicima omogućuje samostalno i aktivno stjecanje znanja. Nastavnici u projektnoj nastavi učenicima pomažu u definiranju problema, stvaranju plana rada, postavljanju realnih zadataka i ciljeva u svrhu njihovih ostvarivanja, nastavnici potiču diskusiju, razmjenu ideja, razmišljanja i zaključaka, motiviraju učenike te im omogućuju ostvarivanje samopouzdanja i samostalno upravljanje vlastitim procesom učenja. I uloga učenika se mijenja u odnosu prema tradicionalnoj nastavi: učenik postaje aktivni sudionik projekta koji osim praktičnih znanja i vještina planiranja, organiziranja istraživanja, informacija, uporabe literature kroz projektnu nastavu stječe znanja i kompetencije korisne za buduća zaposlenja, posebice kroz suradničko učenje i socijalne kompetencije. Prema Rogeru Johnsonu suradničkim učenjem učenici ostvaruju pozitivnu međuovisnost, neposrednu poticajnu interakciju u međusobnim odnosima, razvijaju individualnu i skupnu odgovornost te umijeća i sposobnosti u međuljudskim odnosima unutar skupine poput komunikacije, povjerenja, vodstva, odlučivanja i rješavanja sukoba te uče o poboljšavanju rada tima i skupnoj obradi (usp. Matijević 2008: 198). Učenici kroz projektnu nastavu uče organizirati, interpretirati i koristiti informacije, pokazati razumijevanje sadržaja objašnjavanjem i prezentiranjem sadržaja drugim učenicima, moći će uočiti bitne ideje u nekom sadržaju te prezentirati svoje rezultate.

Unatoč nedostacima, poput dugotrajnosti projekta, poteškoća koje se javljaju u izvedbi projekta kao što su problem održavanja reda u skupinama, praćenju širenja informacija između učenika te određivanju ravnoteže između nastavničkog upućivanja i učeničke slobode, ali i problem autentičnosti procjene rada (usp. Visković 2016: 385), projektna nastava prikladna je za ostvarivanje složenih ciljeva učenja. Promatranjem teme kroz prizmu različitih tema i disciplina te omogućavanjem interdisciplinarnog povezivanja predmeta istraživanja, projektna nastava odabrana je kao najbolji oblik za obradu sadržaja predstavljenog u ovom prijedlogu projektne nastave.

## 5.2. Interdisciplinarnost u nastavi

O ideji interdisciplinarnosti, kako navodi Julie Thompson Klein, mnogi su razmišljali različito – jedni su njezino postojanje prepoznali u idejama Platona (Atena, 428. pr. Kr. – Atena, 347. pr. Kr.), Aristotela, François Rabelaisa (Poitou, oko 1494. – Pariz, 1553.), Immanuela Kanta (Königsberg, 1724. – Königsberg, 1804.), Georg Wilhelm Friedricha Hegela (Stuttgart, 1770. – Berlin, 1831.) i drugih povijesnih ličnosti opisanih kao „interdisciplinarni mislioci“ dok su je drugi smatrali fenomenom 20. stoljeća povezanim s modernim obrazovnim reformama, no koncept se uglavnom odnosi na ideje o integraciji sveukupnog znanja (usp. Thompson Klein 1990: 19). Latinski prefiks *inter* (= među, između) označava komunikaciju dvaju ili više *disciplina*, odnosno područja te je u hrvatskom jeziku pojam interdisciplinarnosti definiran kao „projekt, istraživanje, znanstveni rad ili djelovanje koje se zasniva na suradnji više disciplina“ (Anić 2009: 449). Interdisciplinarni pristup poučavanju povijesti umjetnosti potaknuo je promjene u metodologiji te korištenje različitih sredstava za odgovaranje na brojna potaknuta pitanja, kulminirajući razmišljanjima Erwina Panofskog (Hannover, 1892. – Princeton, 1968.) i njegovim korištenjem interdisciplinarnog pristupa kako bi različitim područjima omogućio davanje uvida u razjašnjenje problema te transformacijom. Panofsky je imao snažan utjecaj na transformaciju povijesti umjetnosti kao discipline promjenom naglaska s procesa prema umjetničkom djelu te je brojnim znanstvenicima nakon njega omogućio pomak od otkrivanja činjenica prema pružanju tumačenja umjetničkih djela kao simbola koje je potrebno razumjeti (usp. Kraft 1989: 63).

*Nastavni plan i program za Likovnu umjetnost* objavljen 1994. godine u *Glasniku Ministarstva prosvjete i športa* ideju interdisciplinarnosti spominje kao natuknicu među zadacima koje bi srednjoškolski predmet trebao ostvariti – ”spoznaja i doživljaj međuzavisnosti različitih grana umjetnosti” te među didaktičkim uputama nastavnicima:

Tijekom nastave predviđena je povezanost sa svima drugim predmetima, i to ne u smislu usporednoga obrađivanja srodnih tema ili istih povijesnih razdoblja, nego u stvaralačkom nastojanju nastavnika da trajno uspoređuje metode, pojave i spoznaje drugih nastavnih područja radi recipročnoga boljeg poimanja posebnosti kao i međuzavisnosti. To se odnosi na povijest, književnost i glazbenu umjetnost ponajviše, ali i na latinski i općenito na strani jezik (s njihovom poviješću, književnošću i kulturom), na matematiku (osobito arhitekturu, proporcije, projektiranje), na fiziku (konstrukcije), kemiju (tehnike i materijale likovnih umjetnosti, ugroženost i zaštitu spomenika), na geografiju (strane kulture i svjetsku umjetničku baštinu), pa sve do tjelesne kulture (koja u najvećem broju disciplina ima podrijetlo u antičkoj civilizaciji).

Iako se u pojedinim nastavnim cjelinama navode primjeri korelacije, oni su šturi te *Nastavni plan i program* ne nudi detaljnije opisane primjere interdisciplinarnog pristupa koji bi

nastavnicima omogućili njegovo konkretno ostvarivanje u nastavi i učenicima ukazali na važnost interdisciplinarnosti pri proučavanju i učenju Likovne umjetnosti. *Nacionalni okvirni kurikulum za predškolski odgoj i obrazovanje te opće obvezno i srednjoškolsko obrazovanje* pri poučavanju predlaže „interdisciplinarni pristup, tj. povezivanje programskih sadržaja prema načelima međupredmetne povezanosti“ (NOK 2011: 30) te interdisciplinarnost ističe kao jednu od metoda prikladnih za razvoj učeničkih temeljnih kompetencija (NOK 2011: 42). Godine 2016. započeta je cjelovita kurikularna reforma obrazovanja u Hrvatskoj, unutar koje je oblikovan prijedlog novog predmetnog kurikuluma za osnovnoškolski predmet Likovna kultura i srednjoškolski predmet Likovna umjetnost. Prijedlog *Nacionalnog kurikuluma nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost* (2016) predmete Likovnu kulturu i Likovnu umjetnost navodi kao dijelove umjetničkog i društveno-humanističkog odgojno-obrazovnog područja te kao predmete koji „sadržajima svojih ishoda omogućuju strukturnu, pojmovnu i tematsku korelaciju sa svim nastavnim predmetima i međupredmetnim temama te time produbljuju uporabu pojedinih pojmova i sadržaja iz drugih predmeta.“ (Prijedlog NK 2016: 86) Interdisciplinarni pristup kojim se uz likovnu umjetnost, odnosno povijest umjetnosti povezuju sadržaji i znanja predmetnih područja povijesti, sociologije, hrvatskog jezika i književnosti, kao i matematike predstavlja temelj za cjelovito proučavanje i razumijevanje teme prijedloga projektne nastave ponuđenog u nastavku ovog rada.

### **5.3. Ciljevi i metode rada projektne nastave ”Držićevi arkiteti”**

Prijedlog projektne nastave „Držićevi arkiteti“<sup>22</sup> uključuje interdisciplinarno povezivanje sadržaja prvenstveno likovne umjetnosti i hrvatskog jezika i književnosti, ali i nastave povijesti, sociologije te matematike. Zamišljen je kao višetjedni projekt koji se odvija izvan nastavnog vremena, a o kojemu nastavnik predmeta Likovna umjetnost obavještava učenike i nastavnike. S obzirom na sadržaje koji se obrađuju ovim projektom, a zbog nesklada u nastavnim planovima i programima koji među različitim predmetima nisu usklađeni u odnosu na poučavanje određenog umjetničko-povijesnog perioda – primjerice, Likovna umjetnost pogled u renesansu nudi u trećem razredu, dok se renesansa kao nastavna cjelina unutar predmeta povijesti ili hrvatskog jezika izvodi u drugom razredu srednje škole – u projektu može sudjelovati trideset učenika drugih i trećih razreda srednje škole. Premda sustavno istraživanje

---

<sup>22</sup> Arkitet (tal.) – scenski majstor.

teme kazališta i scenografije nije dobilo svoje mjesto unutar nastavnih planova i programa, mnogi sadržaji uključeni u ovaj projekt mogu se pronaći u ispitnim katalozima za državnu maturu te se upoznavanje različitih oblika izražavanja iz područja likovnih i vizualnih umjetnosti koji uključuju kazalište, a posebice scenografiju mogu pronaći u prijedlogu *Nacionalnog kurikulumata nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost* (2016.). Projekt zahtijeva suradnju nastavnika s nastavnicima predmeta hrvatskog jezika i književnosti, sociologije, povijesti i matematike kako bi se učenicima omogućio jednostavan plan, odnosno vremenik projekta te sveukupno razumijevanje teme i samostalno istraživanje.

Prijedlog projektne nastave od nastavnika iziskuje vladanje metodama usmjeravanja, moderiranja, organiziranja, planiranja, razgovora, dok od učenika traži metode istraživanja, analiziranja, čitanja, izražavanja, razgovora i rasprave, prezentiranja, diskutiranja te kreativnog stvaranja. Ovim projektom učenici će dobiti uvid u povijesno-umjetničko razdoblje renesanse, pojavu u Italiji i odjek na dubrovačkom području te će na temelju Držićeva dramskog rada i životopisa zaključiti o književnim, umjetničkim i kazališnim vezama Italije i Dubrovnika. Učenici će se okušati u stvaranju scenografija te scensku umjetnost, za razliku od individualnog stvaranja književnog djela, prepoznati kao kolektivni stvaralački čin, upoznati razliku dramskog i scenskog prostora, ali i stvaranja scenografije kao stvaralačkog procesa. Učenici će projektom analizirati dramske tekstove te raspravljati o vlastitoj scenografskoj viziji, predstaviti svoje ideje i skice prostora nastavniku i drugim učenicima, scenografiju zajedničkim radom realizirati te prikazati proces nastanka konačne scenografije ostalim skupinama učenika.

Projektna nastava stavlja naglasak na otkrivanje činjenica, istraživanje literature, stjecanje vještina izražavanja, planiranja rada, organiziranja i podjele rada, donošenja odluka te jačanje samopouzdanje i učeničke samostalnosti i odgovornosti prema projektu. Osim toga, projektna nastava učenicima omogućuje razvoj različitih kompetencija vezanih uz struku, odnosno predmet proučavanja, dobivanje iskustva i razvoj radnih sposobnosti, metodičkih kompetencija vladanja situacijama, sposobnost samostalnog mišljenja, razvoj kritičkog mišljenja te osobne kompetencije poput govorničtva, osvješćivanja odgovornosti, odlučivanja, kao i razvoj socijalnih kompetencija u radu u skupini poput aktivnog slušanja, odgovornosti za zajednička postignuća, sposobnost konstruktivne kritike i objektivne evaluacije, model suradničkog učenja.

## 5.4. Pripremna faza i planiranje

Uvodnim sastankom sa zainteresiranim učenicima, dva tjedna prije početka samog projekta, nastavnik učenicima predstavlja temu, tijek projekta, upute i ciljeve te vremenik projektne nastave kako bi učenici mogli jednostavnije pratiti tijek projekta [Vremenik].<sup>23</sup> Prijedlog projektne nastave podijeljen je u tri faze: pripremnu fazu i planiranje, fazu provedbe projekta i plana rada te fazu predstavljanja projekta i valorizacije.<sup>24</sup> Prva faza projekta predstavlja pripremu i planiranje te uključuje stvaranje tematskog okvira, određivanje zadaća i cilja projekta, izrada plana provedbe projekta, izbor materijala i metoda rada, podjela učenika u skupine i određivanje njihovih uloga i rada unutar skupina.

Pripremna faza projekta koja traje tjedan dana uključuje i učioničku nastavu, odnosno dva uvodna predavanja kojima će učenicima uz pomoć nastavnika povijesti i sociologije biti predstavljen kontekst renesanse kao povijesno-umjetničkog razdoblja. Učenici će dobiti uvid u povijest kazališta te se upoznati sa sociološkim pogledom na teatrološka okupljanja te društvenim fenomenom kazališta kao mjesta kolektiva. S naglaskom na talijansku renesansu i razvoj fiksnih kazališnih prostora, uz pomoć nastavnika povijesti, predavanje će uključiti povijesno-političku situaciju Dubrovnika te političke, kulturne, umjetničke i kazališne veze Dubrovnika i Italije. Učenici bi tako dobili uvod za drugo predavanje koje bi im, uz pomoć nastavnika hrvatskog jezika približila dubrovačku renesansnu književnost i pojavu kazališnih oblika u Dubrovniku. Učenici bi se upoznali sa žanrovima koji su obilježili dubrovačku renesansnu književnost, dok bi naglasak bio na Marinu Držiću kao njezinu predstavniku. Ovo predavanje učenicima bi omogućilo razumijevanje povijesnog konteksta u kojem se nalazi Držić u renesansnom Dubrovniku, njegova putovanja i boravak u Italiji kao važna za shvaćanje talijanskog utjecaja na njegov dramski rad. Uz suradnju s nastavnikom likovne umjetnosti, učenicima će biti pojašnjen pojam scenografije i prikazane neke od očuvanih skice talijanskih renesansnih scenografija. Nastavnik će učenike potaknuti na razmišljanje o talijanskim renesansnim scenografskim mogućnostima i njihovoj primjeni na dubrovačkom prostoru te će im, uz pomoć dramskog teksta kao predloška, biti objašnjena i razlika dramskog i scenskog prostora. Predavanjem koje uključuje Držićev život i dramski rad, učenicima nudi mogućnosti za spoznaje o renesansnim glumačkim družinama, vremenom i mjestima kazališnih izvedbi, odnosno s osnovnim karakteristikama renesansnih kazališnih oblika u Dubrovniku.

---

<sup>23</sup> U daljnjem tekstu, podatci navedeni u uglatim zagrada upućuju na priloge koji se nalaze na kraju rada.

<sup>24</sup> Zbog propisanoga opsega rada i tema koje su u određenoj mjeri već zastupljene u prethodnim poglavljima rada, pojedini segmenti prijedloga projektne nastave nisu detaljno razrađeni.

Učenici bi, kasnije, svoja samostalna istraživanja postojećih renesansnih scenografija i njihova vjerojatnog utjecaja na najvažnijeg dubrovačkog renesansnog komediografa te podrobnija istraživanja gotičko-renesansnih arhitektonskih elemenata mogli iskoristiti u pokušaju uspostavljanja Držićevih scenografija ili pak osmišljavanju vlastitih na temelju Držićevih tekstova. Osnovni odgojno-obrazovni ishodi ove faze su: učenici će moći definirati renesansu kao povijesno-umjetničko razdoblje, opisati njezine osnovne značajke, raspraviti o oblicima kazališnog okupljanja kroz povijest, opisati povijesnu i političku situaciju Dubrovnika, prepoznati talijanski utjecaj na dubrovačku renesansu, nabrojati važnije autore dubrovačke renesanse, prepoznati odlike renesansnih književnih žanrova, definirati pojam glumačke družine, opisati izvedbena mjesta te opisati pojavu kazališta u Hrvatskoj i razlikovati dramski i scenski prostor.

## **5.5. Provedba projekta i plana rada**

Nakon uvodnih predavanja, učenici će biti podijeljeni u tri skupine od 10 učenika na temelju tri dramska predloška za koja će proizvesti scenografiju: *Skup*, *Dundo Maroje* i *Tirena* te će unutar svake od skupina dogovoriti uloge poput koordinatora, istraživača, zapisivača bilješki, glasnogovornika, ilustratora, sastavljača *PowerPoint* prezentacije i sl. Prva skupina učenika, koja će proučiti komediju *Skup*, na temelju dodatne literature te pročitane dramskog teksta zaključit će da će svoju scenu najbolje ostvariti proučavanjem stambene arhitekture i gotičko-renesansnog tipa mediteranske arhitekture te istraživanjem arhitektonskih oblika kapelica kako bi ostvarili konačan izgled crkvice u kojoj *Skup* skriva svoje blago. Druga skupina obradit će komediju *Dundo Maroje* te se pri stvaranju scenografije osloniti na Rim kao mjesto dramske radnje, no iskoristit će i znanja o stambenoj arhitekturi u Dubrovniku kako bi na sceni ostvarili potrebne prostore poput gostionice, Laurine kuće, njezina balkona ili pak prozora, ulice koja vodi do trga kao osnovnog mjesta radnje kroz koju se pogled pruža na crkvu sv. Petra. Treća skupina kao zadatak će dobiti čitanje *Tirene* te osmišljavanje scene koja bi prikazala ladanjsku arhitekturu, perivoje i renesansne vrtove te udomila elemente Držićeva mitološko pastoralnog svijeta.

Središnja faza uključuje provedbu projekta kroz učenička samostalna istraživanja te dokumentaciju provedbe projekta. Učenike će se uputiti na njihove zadatke, dodatnu literaturu, međusobnu suradnju unutar skupine te suradnju s nastavnicima koji će im omogućiti konzultiranje putem elektronske pošte ili usluga *Google groups*, *Dropbox*, *Flow* i slično, gdje

će učenicima biti omogućeno praćenje rada svoje skupine, a nastavniku praćenje učeničkih bilješki i napretka. Osnovni zadatak svake od skupina pročitati je i analizirati određeno dramsko djelo obraćajući pozornost na scenske upute, proučiti Serlijeve upute za ostvarivanje scenografije ovisno o dramskom žanru, istražiti izgled scenskih mjesta naznačenih u dramskom tekstu te uobičajene prikaze, upoznati se s osnovnim arhitektonskim značajkama renesansnog Dubrovnika te ih primijeniti u ostvarivanju scene.

Središnja faza projekta u trajanju od četiri tjedna [Vremenik] vrijeme je za samostalan rad učenika pri čemu ih nastavnik potiče na samostalno pronalaženje informacija, no i upućuje ih na referentnu literaturu te ih usmjerava na međusobnu komunikaciju. Polazeći od dramskog teksta kao predloška kojim bi dobili saznanja o dramskom, ali i scenskom prostoru, drugi tjedan projektne nastave posvećen je čitanju određenog dramskog djela, bilježenju tragova koji otkrivaju scensko mjesto te diskusijom o zamišljenom prostoru u kojem se radnja djela odvija. Osim toga, tijekom drugog i trećeg tjedna projektne nastave, od učenika se očekuje da prouče literaturu, prikupe potreban materijal te da bilježe svoje istraživanje i procese kojima su dolazili do ideja kako bi mogli izraditi *PowerPoint* prezentaciju. Četvrti tjedan predviđen je za učenička izlaganja uz prezentacije kako bi i učenicima ostalih skupina mogli argumentirati odabir korištenih scenskih, arhitektonskih, slikarskih elemenata, svoje odabire poduprijeti dokazima iz teksta te navesti izvore svoje inspiracije i na taj način, osim konačnog proizvoda scenografije za određenu Držićevu dramu, predstaviti i vlastiti kreativni proces. Nakon izlaganja svake od skupina učenika, nastavnik će potaknuti diskusiju o iskorištenim elementima u koju se uključuju i učenici ostalih dviju skupina i komentiraju učenički rad, predlažu moguće popravke i vlastite ideje.

Nastavnik će učenicima omogućiti uvid u dodatnu literaturu i pomoći s uputama, a u dogovoru s učenicima odrediti potrebne materijale, pomoći im u traženju dodatne literature i omogućiti sastavljanje popisa knjiga ili članaka uz čiju bi pomoć mogli prikupiti određene elemente koje bi iskoristili u stvaranju vlastite scenografije, stvaranje kolaža fotografija, nacрта i skica kao mape koja će im omogućiti jednostavnije provođenje zadatka. Prije samog izvršenja konačnog cilja projekta, kako bi učenicima omogućili potpuni uvid u renesansno stvaranje scenografije i mogućnosti koje je otvorilo perspektivno slikarstvo, nastavnik likovne umjetnosti može zamoliti pomoć nastavnika matematike kako bi zajednički osmislili slikarsku radionicu te na temelju matematičkih postavki učenicima pojasnili slikanje u perspektivi, perspektivna skraćivanja s ciljem postizanja što izvrsnije oslikane scenografije te učenicima prikazali značajne primjere talijanske renesansne scenografije i prikaze ulica u perspektivi, kao i Serlijevih uputa za određene vrste scenografija. Tijekom sljedećeg tjedna učenicima je omogućen prostor za rad



na platnima veličine 200 x 300 cm kako bi okupljene elemente i ideje do kojih su došli prethodnim radom na projektu, izučavanjem literature i različitih arhitektonskih primjera iskorištenih u prezentaciji mogli ostvariti i u konačnici predstaviti ostalim sudionicima projekta i publici.

Osnovni odgojno-obrazovni ishodi ove faze projektne nastave su: učenici će moći prepoznati razliku između dramskog i scenskog prostora, suočiti se s problemom nepostojanja konkretnog prostora u svakom dramskom tekstu te scenski prostor oblikovati na temelju informacija unutar didaskalija, opisima kretanja likova u prostoru, kao i elementima prostornosti koji se često mogu pronaći u dijalozima među likovima. Proširivanjem saznanja koje su stekli na drugom uvodnom predavanju te samostalnim proučavanjem Držićevih mjesta izvedbi i prigoda u kojima su njegove predstave izvođene, učenici će dobiti ideju o mogućem izgledu scene te olujom ideja prepostaviti svoje daljnje istraživanje. Učenici će scenografskom analizom dramskog teksta dobiti viziju scenskog prostora, sudjelovati u zajedničkom istraživanju i stvaranju eksperimentalnih nacrtu zamišljenih ambijenata i njihovih arhitektonskih obilježja. Učenici će moći samostalno analizirati literaturu, identificirati arhitektonske elemente koji bi im mogli koristiti, organizirati vlastite bilješke, planirati svoje zadatke unutar skupine, predložiti različite ideje, ilustrirati i skicirati arhitektonske elemente u linearnog perspektivi, okupiti različite elemente u jedinstvenu sliku te osmisлити, konstruirati i demonstrirati vlastite primjere scenografije.

### 5.5.1. Prva skupina učenika: *Skup*

Učenici skupine koja radi scenografiju na temelju Držićeve komedije *Skup* proučit će dubrovačku renesansnu stambenu arhitekturu uz pomoć tekstova propisane literature koje im predloži nastavnik ili do koje dođu sami [*Skup*: literatura] na temelju jasnih referenca na stambene prostore, odnosno kuće unutar zadanog dramskog teksta [*Skup*: prezentacija 2]<sup>25</sup>:

ZLATI KUM: I, za rijet ti, srcem ljubim onu kuću; djevojku sam tu vidio: oko mi ljubi nje krv.  
(I/10);

MUNUO: Dobri su glasi dosle za nas! Ovdje se pir za večeras razvrže, ako se ne varam. Ma ovo iz kuće Skupa; nešto mrmori u sebi, ne mogu čuti što govori: skrit ću se ovamo da me ne vidi.  
(III/3);

---

<sup>25</sup> Kod podataka u uglatim zagradama koji ukazuju na prezentaciju, broj označava broj slajda navedene PowerPoint prezentacije.

VARIVA: Meni gospodar nije ništa rekao, ma vas ja neću izagnat. Uzidite gori. A bogme mi je i rekao da ne dam nikomu uljesti u kuću. (III/4),

Istraživanjem stručne literature učenici će zaključiti da renesansne arhitektonske oblike u Dubrovnik donose strani majstori te da su dubrovački naručitelji u 15. i 16. stoljeću još uvijek vezani uz gotičke oblike čime dolazi do miješanja dvaju stilova te se javlja ono što se uvjetno naziva gotičko-renesansni stil. S obzirom na jasne signale unutar teksta o kućama koje se nalaze na sceni, učenici će istražiti obilježja dubrovačkih renesansnih fasada o kojima će uz pomoć literature zaključiti „da se pročelja kuća i palača – oni arhitektonski dijelovi koji istodobno sudjeluju i u izgledu cjeline gradskog prostora – podređuju tradicionalnim normama u kojima se prepoznavao identitet grada Dubrovnika“, da na pročeljima nedostaje raščlambe ili ritmizacije pilastrima ili stupovima te da se na dubrovačkim fasadama nižu prozori s profilacijama te ističe bogatije oblikovani portal (usp. Grujić 1993: 122). Na temelju citata iz teksta u kojemu se pojavljuje pitanje ”Jeste li gori?” i odgovor ”Gori smo, čaće” te didaskalije iz koje zaključujemo da su likovi Varive i Andrijane smješteni u kući, može se zaključiti da se radi o višekatnici, stoga će učenici razmotriti različite primjere takvih dubrovačkih renesansnih kuća, a neke od njih prikazati u prezentaciji [Skup: prezentacija 3]. Učenici, primjerice, mogu analizirati pročelje palače Sorkočević (kraj 16. st.) [Skup: prezentacija 3] s jasnom horizontalnom podjelom prema namjeni gdje su stambeni prostori u gornjim etažama, a trgovački i skladišni prostori u prizemlju koje je paralelno s talijanskim renesansnim primjerima prostorne podjele, ali i obrade površina pri čemu se ističu rustikalno obrađeni ugaoni kvadri u tehnici bunjata. Slična obrada pojavljuje se na primjeru palače Frana Gundulića (oko 1546.) [Skup: prezentacija 4] koju Nada Grujić karakterizira kao „sretno povezivanje onog tipa dubrovačkih palača koje su još vezane gotičkom tradicijom postupnog sve jačeg rastvaranja viših katova s usvojenim pravilima klasične arhitekture“ (ibid.: 126). Kao usporedbu gotičkih i gotičko-renesansnih palača učenici mogu analizirati pročelje palače Kabužić (početak 16. st.) koja, premda nosi tragove romanike i barokne pregradnje, ima renesansna obilježja vidljiva u ravnomjerno raspoređenim otvorima i njihovim edikulama, ukrasnoj plitkoj profilaciji, jednostavnošću pročelja te oblikovanjem portala i lunete s grbom obitelji vlasnika palače [Skup: prezentacija 4]. Skupovim spominjanjem *vrata od skale* [Skup: prezentacija 5] – ”STARAC: Magarico, što iščekuješ na vratijeh? Da ja izidem, je li? Da razvrćeš što je po kući? (I/3); STARAC: Tko čuva, učuva. Ugasite oganj da tko po oganj ne dođe. Neću da mi nitko u kuću dođe. Zatvorite od skale vrata.” (I/6) – učenici će pronaći izgled različitih portala od čega će naići na primjer portala Skočibuhine palače (1549.-1553.) čija edikula dosljedno primjenjuje dorski red, sličan onome kakav se može pronaći i u Serlijevim ilustracijama, koje osim

arhitektonskih oblika portala nude i prikaz drvenih vratnica. Postojanje otvorenih vrata od skale koja treba zatvoriti implicira pogled u unutrašnji prostor prikazane kuće, koji je u Dubrovniku u 15. stoljeću vjerojatno u prizemlju imao predvorje sa stubištem, a nerijetko i krunu vodene cisterne ukrašenu reljefnim grbom [Skup: prezentacija 5]. Unutarnji ukrasi kuće, odnosno namještaj može se prikazati inspiriran razgovorom Skupa i sluškinje Varive o ognjištu: "VARIVA: Umijem! Da ti hoću ukrasti, ne bih ti imala što ukrasti neg paučina; toga ti je najpunija kuća, ni daš mesti... STARAC: Ni dam mesti, pače neću da meteš. VARIVA: ... ni daš kuhat. Ključke od ognjišta držiš kako da ti je tezoro u ognjištu." (I/3), te proučavanjem zidnih umivaonika dubrovačkih renesansnih kuća koji su se nalazili na odmorištima stubišta, u različitim dvoranama ili pak u kuhinjama – ognjištima [Skup: prezentacija 6]. Učenici će biti upućeni na literaturu iz koje će saznati o tipologiji i važnosti zidnih umivaonika te će moći izdvojiti primjerice one iz ljetnikovca Sorkočević na lapadskoj obali (oko 1521.) [Skup: prezentacija 6], ljetnikovca Stay na Batahovini (15.-16. st.) ili one iz Ranjinine kuće (kraj 15. st.) unutar dubrovačkih zidina [Skup: prezentacija 7] te na takvim primjerima analizirati njihove donje dijelove poput trokutnog oblika ili pravokutne bogato dekorirane plohe, pravokutne ili lučno zaključene završetke, profilacije polica, reljefne ukrase pilastara i kapitela i sl. Učenici će kao ključan dio dramskog teksta prepoznati Skupovu pohlepu i opsesiju za pronađenim tezorum, a kao njezin vrhunac odrediti starčevo skrivanje blaga u crkvu:

SKUP: Ovi čovjek ne more bit da nije uzaznao za moje tezoro. S vinom mi je došao! Ništa, vodu pijem. A uza me je, bogme je uza me tezoro, sad sam najbogatiji, najbogatiji! Meni malo ćeš avancat s tvojom vojskom od kuhača. Večeras poništo nije za držat ovo tezoro u kući; ovdje ga ću u ovu crkvu gdigodi za nočas skrit, tot ću ja miran bit. (III/10)

S obzirom na teatrološku važnost Skupova skrivanja blaga, učenici će se proučavanjem različitih oblika pročelja dubrovačkih renesansnih sakralnih građevina pročelje crkve koja će biti prikazana na sceni. Kao jedan od najznačajnijih primjera renesansne sakralne arhitekture u Dubrovniku učenicima će se crkva sv. Spasa (oko 1520.) nametnuti pri istraživanju te će na njezinu pročelju prepoznati „zaštitni znak renesansne sakralne arhitekture“ (Ivančević 1993: 86) – trolisno pročelje [Skup: prezentacija 8]. Sličan trolisni završetak može se pronaći i kao samo dekorativni dodatak, kao što je to na kapeli Zamanjina ljetnikovca (15.-16. st.), a učenici se mogu posvetiti istraživanju i drugačijih renesansnih oblika te svoje istraživanje usmjeriti na manje dubrovačke crkve poput Crkve navještenja Marijina (1534.) s rozetom i zvonikom na preslicu ili pak kapelice Gundulićeva ljetnikovca (oko 1527.) [Skup: prezentacija 9].

### 5.5.2. Druga skupina učenika: *Dundo Maroje*

Čitanjem predviđene literature [*Dundo Maroje*: literatura], učenici druge skupine prepoznat će važnost Serlijeva djela za Držićev scenografski rad te na temelju Batušićeva citata:

[...] Držiću neprestance stoji pred očima Serlio i njegova scena comica s građanskim kućama, balkonima, loggia, gostionicom, bludilištem na desnoj strani pozornice, piazzettom kao središnjim mjestom zbivanja, ulicom koja perspektivno izlazi iz maloga trga i crkvenim tornjem u pozadini.“ (Batušić 1976: 247-248)

i čitanja dramskog teksta zaključiti o elementima koji bi činili scenografiju *Dunda Maroja*, Držićeve komedije čija se radnja odvija u Rimu [*Dundo Maroje*: prezentacija 2]. Iako je mjesto radnje jasno određeno kao Rim, spomenom ulice i crkve sv. Petra –

PERA: Dživo, lijep ti je ovi grad i vele ti je veličak; ja se umorih ovom ulicom hodeći. DŽIVO: Ja scijenim dilja je od Krive ulice.

PERA: Uzaova, Dživo, što govoriš? Ovo je dilja neg od Grada do Luncijate.

DŽIVO: Pera, hoć' da ti ukažem crkvu od Svetoga Petra? (...) Vidiš ovu ulicu? Onamo je crkva od Svetoga Petra.

PERA: Je li velika kako i Sveta Gospođa?

DŽIVO: A kako ti znaš da je Sveta Gospođa velika?

PERA: Brižna, Dživo, kako ne znam? S tetkom nijesam li svaki Božić u Svetu Gospođu na misu bila? (I/9)

– učenici svoje istraživanje mogu temeljiti na dubrovačkim renesansnim arhitektonskim oblicima te uz pomoć nastavnika promotriti i analizirati ilustracije renesansnih scenografija [*Dundo Maroje*: prezentacija 3]. Usporedbom kupola bazilike sv. Petra (1506.-1626.) i dubrovačke katedrale (1671.-1713.) [*Dundo Maroje*: prezentacija 4], učenici će moći obnoviti svoje znanje o konstrukcijama kupola te prepoznati njihovu dominaciju u gradskim prostorima Rima ili Dubrovnika te sličnu kupolu prikazati na vlastitom nacrtu scene. Imajući na umu dramski prostor radnje, učenici će moći perspektivno prikazati ulicu ili mali trg na kojem se likovi sastaju te prepoznati i građevine u prvom planu, poput gostionice [*Dundo Maroje*: prezentacija 5]:

TRIPČETA: *Misser*, da znaš; ovdje su tri voštarije: na jednom je senj "*Miseria*", što vi zovete lakomos; na ovoj ovdje "*Ludos*"; na onoj onamo, božić gdje kuljene i djevenice ije, zove se "*Oštaria della grassezza*". (I/1);

*DUNDO MAROJE i BOKČILO (s voštarije), POMET i POPIVA*

POMET: Gdje si, Dundo Maroje? (...)

MAROJE: (Jaoh, ovdje sam za veliko zlo moje!)

POMET: Njetko se ozva s voštarije! (I/5)

i Laurine kuće [*Dundo Maroje*: prezentacija 6]:

POMET: (...) a imam danaska fačende velike činit, fačende dostojne od Pometa. Imam Popivu s svojijem gospodarom tisknut iz kuće od sinjore Laure. (...) Ma ovo nekoga iz kuće od sinjore – Petrunjela je, a prem nju htijah. (II/1);

MARO MAROJEV (iz kuće od sinjore) i prijašnji

MARO: Olà družino, vi li ste? *Al corpo de Iddio*, vi ste!

NIKO: O, *misser Marino*, nebore, da se vidimo! Ili doli k nam sidi, ili da mi gori uzidemo.

MARO: Ja idem doli k vam.

PIJERO: Ne htje da gori uzidemo. (II/4)

Kao primjer gostioničkog prostora učenici mogu istražiti dubrovačke građevine koje se ne mogu nužno smjestiti u stambenu ili javnu kategoriju arhitekture, već kombiniraju stambene prostore u gornjim etažama i prizemne gospodarske prostore, primjerice četvrti blok građevina od Sponze koji je obnovom sredinom 16. stoljeća dobio kameni trijem sa stupovima i svodovima čiji se ostatci vide i danas na uglovima prizemlja [*Dundo Maroje*: prezentacija 5] (usp. Zelić 2014: 117). Istraživanjem renesansne stambene arhitekture učenici će doći do zaključaka o tipičnim renesansnim elementima poput rustike, profiliranih vijenaca te elemenata preuzetih iz antike. Učenici takve elemente mogu prepoznati na pročelju palače Skočibuha [*Dundo Maroje*: prezentacija 6] – portal uokviren edikulom, edikule prozora koje su sve raskošnije u višim etažama [*Dundo Maroje*: prezentacija 7], balustrade pod prozorskim okvirima, no svoje istraživanje mogu usmjeriti i na gotičko-renesansne stambene građevine poput Ranjinine kuće ili pak palače Gučetić (15.-16. st.) na čijim pročeljima mogu prepoznati gotičke prozore zaključene šiljastim lukom i renesansne edikule te „svojevrсни dijalog između dva stila“ [*Dundo Maroje*: prezentacija 8] (Grujić 2009: 235). Zaključkom o bogatstvu dramskih likova i njihovom statusu – ”PETRUNJELA: Ovo je gospođa i kraljica bogata, puna joj je kuća srebra i zlata.” (III/17) – učenici će odlučiti o arhitektonskom bogatstvu pročelja prikazanog na njihovoj sceni te im se kao primjer može sugerirati palača Isusović-Braichi (15. st.) te rastvorenost njezina pročelja biforom, triforom i kvadriforom, balatorijem i dekoracijama portala [*Dundo Maroje*: prezentacija 9] za čije će ih prikazivanje uputiti didaskalije koje likove smještaju na prozor ili balkon Laurine kuće [*Dundo Maroje*: prezentacija 10-11]:

*Sinjora Laura s funjestre.* (III/11);

LAURA, UGO I POMET pojave se na balkonu. (V/10)

SIGNORA LAURA (s balkona) (II/3).

Učenici inspiraciju za stvaranje mogu pronaći u Serlijevim ilustracijama i uputama o izvedbi prozorskih edikula ili pak u gotičko-renesansnim prozorima koji se javljaju na dubrovačkim palačama, a za referencu imaju Knežev dvor kao model arhitekture 15. i 16. stoljeća.

### 5.5.3. Treća skupina učenika: *Tirena*

Čitanjem *Tirene* i predviđene literature o Držićevim pastoralama [*Tirena*: literatura], učenici treće skupine zaključit će da se radnja Držićeve pastorale, kako je naznačeno u didaskalijama, odvija u lugu [*Tirena*: prezentacija 2]: "Ovdi se poje u lugu; zatim Ljubmir sam ishodi i govori (I/2); Ovdi se Ljubmir hoće ubit, a vila mu skrovena iz luga govori" (I/3), odnosno u *dubravi* uvučenoj *meu dvore*; idealnom krajoliku

(...) gdje se uživa u vječnom proljeću; zelenu i rascvjetalu livadu presijeca potok bistre vode; okolo proplanka pružila se šuma s raznovrsnim stablima, obrasla proljetnim listom što ga pokreće lagani jutarnji povjetarac dok čitav kraj uveseljavaju ptice svojim slatkim žuborenjem.“

(Bogišić 1976: 41). [*Tirena*: prezentacija 3]

Renesansne ideje talijanskih vila kao idealnih mjesta odmora od svakodnevnih gradskih obaveza i napora, mjesta idealizirane prirode i načina života prenosi se na dubrovačko područje u obliku ljetnikovaca. Na posjedima izvan gradskih zidina; u Zatonskoj uvali, u Trstenom, Brsečinama i Orašcu, na obližnjim otocima; Lopudu, Šipanu; na Lapadskoj obali, na Konalu, a posebice u Gružu kojeg već Filip de Diversis (Lucca, 2. pol. 14. stoljeća – Dubrovnik, nakon 1452.) u svojem djelu *Opis položaja, zgrada, državnog ustroja i pohvalnih običaja slavnoga grada Dubrovnika (Situs aedificiorum, politiae et laudabilium consuetudinum inclytae civitatis Ragusii ad ipsius senatum descriptio, 1440.)*<sup>26</sup> opisuje kao mirnu uvalu punu raznolikog bilja gdje se „nalazi veoma sigurna i prostrana luka, savijena poput luka, okićena naokolo plodnim vinogradima, veličanstvenim palačama i divnim vrtovima“ (Gović 1989: 19) i u Rijeci dubrovačkoj, zaljevu koji je kao mjesto sastanaka, druženja, književnih i umjetničkih rasprava te inspiracije služio još i dubrovačkim humanistima; nastaje dubrovačka ladanjska arhitektura [*Tirena*: prezentacija 4-5]. Učenici će istraživanjem literature prepoznati na dubrovačkom području brojne sačuvane ljetnikovce i pripadajuće objekte, vrtove, ribnjake, vrtni namještaj, kolonade i fontane te prepoznati njihov značaj i specifičnosti unutar kategorije europske kulture ladanja (usp. Karamehmedović 2015: 479). Dubrovački ljetnikovci, koje Fisković opisuje kao obične kuće kojima su pridodani dijelovi poput terase, perivoja, orsana, kapele, lože oslanjanju se na postojeće modele te se ne ističu prevelikom raskoši, već koriste već poznate, jednostavne i dovoljno reprezentativne elemente (usp. Pelc 2007: 152). Učenici će uz pomoć pronađene ili preporučene literature okupiti nacрте nekoliko dubrovačkih ljetnikovaca te analizirati njihove

---

<sup>26</sup> Djelo je prvi put objavljeno 1882., prevedeno na hrvatski jezik 1983. i 2004.: Filip de Diversis (2004) *Opis slavnoga grada Dubrovnika*. Predgovor, transkripcija i prijevod s latinskoga: Zdenka Janeković-Römer. Zagreb: Dom i svijet.

arhitektonske elemente, prepoznati oblikovanje jednokatne kuće u obliku L-tlocrta čije krilo, odnosno orsan nosi terasu i kapelicu, uočiti će artikulaciju fasada pročelja i začelja te se zajedničkim dogovorom odlučiti za elemente koje će koristiti u prikazivanju scenografskog prostora *Tirene* [*Tirena*: prezentacija 5-7]. Iščitavanjem literature zaključiti će o renesansnim arhitektonskim oblicima nadahnutim antikom te gotičko-renesansnim oblicima čestim na dubrovačkom području. Na temelju dramskog teksta, učenici će prepoznati nepostojanje izravno spomenutih stambenih prostora već će kao mjesto radnje odrediti upravo dubravu opisanu riječima vile Tirene:

Slatko ti 'e, bože moj, pri danka dzorome  
putovat ovakoj zelenom gorome;  
travicom prolitje gdi polja uresi,  
razliko i cvitje gdi se svud umijesi;  
gdi toli slavici ljuveno spijevaju,  
regbi da danici razgovor taj daju;  
a miriše gora ružicom odsvuda,  
putniku umora ter ni čut ni truda;  
a tihi vjetrici po poljijeh igraju  
i vrhe travici razbludno kretaju;  
studene vodice a šušnje odasvud,  
oko njih ptičice tiraju ljuven blud.  
Miloga cvijetjica! Oh, ljubko t' miriše!  
Od slasti dušica i srce uzdiše. (I/2).

S obzirom na vezu ljetnikovaca i pripadajućih im vrtova, učenici će kao zadatak imati proučiti nastanak dubrovačkih renesansnih terasastih perivoja građenih u kamenu, s terasama, trijemovima i kolonadama odrine te kamenim namještajem [*Tirena*: prezentacija 8]. Značajan element je i kolonada vitkih stupova koja drži odrinu te čini dio opuštenijeg geometrijskog oblikovanja vrtnog prostora. Kao i u talijanskim renesansnim vrtovima i u dubrovačkim se kao tri osnovna elementa ističu zelenilo, kamen i voda. Važnost vode i njezina uloga u ljetnikovcima projicirana je u dramsku radnju te je istaknuta didaskalijama i brojnim citatima [*Tirena*: prezentacija 9-10]:

VILA: K vodi svak dohodi: pri vodi ću ovdi stat,  
da mi je što odi za Ljubmira ispitat. (II/1);  
VILA: Budi ti što žudiš! Slobodno priđ' k meni,  
i stan moj da vidiš u vodi studeni. (II/2);  
*Ovdi vila skoči u hladenac...*  
MILJENKO: Diklice, iznori, vrni mi veselje, (...)  
Izid' da t' studena ne naudi vodica; (II/3).

Prema Brunu Šišiću i njegovim istraživanjima dubrovačkih renesansnih vrtova, za razliku od talijanskih vrtova bogatih raskošnim fontanama i dinamičnim pokretom vode preko kaskada, dubrovački vrtovi element vode suptilnije uklapaju u svoje prostore, često u obliku manjih česmi te kamenih ukrašenih kruna cisterni (usp. Šišić 1991: 87).

## **5.6. Predstavljanje projekta i valorizacija**

U trećoj fazi provodi se predstavljanje projekta i valorizacija, odnosno prezentacija rezultata projekta i njegovo javno predstavljanje, prezentacija procesa provedbe projekta, kritička analiza i procjena cjelokupnog rada na projektu i ostvarenosti ciljeva. Predstavljanje projektne nastave održava se u posljednjem tjednu projekta, traje dva školska sata te je zamišljeno kao svojevrsna izložba pri kojoj učenici sudionici projekta svoje rezultate prikazuju ostalim učenicima škole, profesorima, roditeljima i ostalim uzvanicima. U predviđenoj učionici, od učenika se očekuje da posljednji tjedan rade na organiziranju prostora i postavljanju vlastitih scenografija te njima pripadajućih plakata sa segmentima prezentacije.

Nakon nastavnikova predstavljanja projekta i učeničkih zadataka, dva unaprijed odabrana učenika svake skupine imaju 20 minuta kako bi publici ukratko predstavili dramsko djelo koje su čitali te njemu odgovarajuću scenografiju koju su zamislili. Od njih se očekuje da jasno prezentiraju arhitektonske elemente koje su koristili, argumentiraju svoje odabire, navedu poteškoće s kojima se su susreli pri prenošenju dramskog mjesta u scensko, ali i ostalim učenicima predstave iskustva stečena kroz projektnu nastavu. Nakon prezentacija, predviđeno je vrijeme za moguća pitanja publike te raspravu o prednostima i nedostacima projektne nastave. Po završetku projekta, nastavnik ocjenjuje rad učenika individualnom ocjenom i ocjenom skupine kao cjeline. Individualna ocjena može biti opisna ocjena kojom nastavnik procjenjuje učenikov doprinos skupini, u pogledu pomoći drugim članovima skupine, predstavljanju konstruktivnih kritika, poštivanja prijedloga drugih članova, razvoja socijalnih kompetencija i sl. Ocjena koju učenici dobivaju kao skupina temelji se na uspješnom samostalnom pronalasku literature, pronalasku materijala i reprodukcija, izradi *PowerPoint* prezentacije, završnom predstavljanju rezultata te samom primjeru scenografije.



## 6. Zaključak

Ovaj rad pokušaj je sažetog prikaza razvoja renesansnog kazališta i pripadajuće scenografije na području Italije s naglaskom na postojeće kazališne zgrade, Vitruvija kao autoritet na području arhitekture, Serlija za područje scenografije te utjecaja perspektivnog slikarstva na stvaranje iluzije prostora. Na hrvatskoj obali Jadrana, utjecaj talijanske kulture humanizma i renesanse značajan odjek imao je u našim renesansnim središtima, posebice u Dubrovniku gdje su prisutni početci javnih priredbi u obliku pokladnih svečanosti, zametci kazališne umjetnosti u Crijevićevu pokušaju stvaranja humanističkog kazališta te uprizorenjima djela drugih značajnih dubrovačkih književnika. Razvoj pastirskih igara, farsi i *commedie erudite*, no i školovanje dubrovačkih književnika u Italiji i otvaranje humanističkih škola na našem području dovelo je do važnijih dramskih ostvarenja čemu je pridonio i odnos s talijanskom renesansnom književnošću inspiriranom antikom. Kao značajan posrednik između Italije i Dubrovnika postavio se Marin Držić, koji je svojom pojavom, bez obzira na prethodno postojanje okupljanja u svrhu kazališnih izvedbi, Dubrovniku omogućio početak organiziranog oblika kazališne prakse i teatrološki vrhunac. Njegov opus, iako u literaturi dobro istražen, u školskoj nastavi nije predstavljen kroz prizmu teatrologije i svega što ona uključuje te pojava kazališta na hrvatskim prostorima i početci scenografije u srednjoškolskoj nastavi Likovne umjetnosti nisu dovoljno zastupljeni. Upravo je zbog toga nastala ideja o prijedlogu interdisciplinarne projektne nastave koja bi učenicima približila i zainteresirala ih za kazalište i scenografiju te proces koji izrada scenografije uključuje i na taj im način omogućila upoznavanje brojnih arhitektonskih i dekorativnih elemenata renesanse s osloncem na antičke oblike, istraživanje gotičko-renesansnih građevina Dubrovnika i arhitektonskih principa ladanjskih kuća i perivoja, kao i suradnju u transformaciji Držićevih dramskih prostora u zamišljene scenografije.

## 7. Prilozi

### 7.1. Vremenik

#### VREMENIK PROJEKTNE NASTAVE

##### 1) Pripremna faza – uvodna predavanja

1. tjedan: a. Renesansno kazalište – Italija i Dubrovnik  
b. Držić i dubrovačko renesansno kazalište

##### 2) Provedba projekta

2. tjedan: Čitanje dramskog teksta i diskusija o dramskom i scenskom prostoru, izrada prezentacija
3. tjedan: Proučavanje literature i prikupljanje materijala, izrada prezentacija
4. tjedan: Učenička izlaganja uz prezentacije
5. tjedan: Radionica perspektivnog slikarstva i izrada scenografija

##### 3) Predstavljanje projekta i valorizacija

6. tjedan: Prezentacija rezultata

### 7.2. Prva skupina učenika: *Skup*

#### 7.2.1. *Skup*: literatura

1. CVJETKOVIĆ, Božo. Crkva Sv. Spasa u Dubrovniku. U: *Narodna starina*, Vol.1 No.1 Travanj 1922., str. 85-87
2. FISKOVIĆ, Cvito (2008) Pozornice Držićevih igara. U: *Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću: 1508-2008* (urednici: Nikola Batušić, Dunja Fališevac) Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Str. 528-541
3. GRUJIĆ, Nada. Klasični rječnik stambene renesansne arhitekture Dubrovnika. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol.35-36 No.1 Prosinac 1993., str. 121-141.

4. GRUJIĆ, Nada. Reprezentativna stambena arhitektura. U: *Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće* (ur. Prelog, Milan et al.), Muzejski prostor: Zagreb, 1987., str. 307-323
5. GRUJIĆ, Nada. Zidni umivaonici XV. i XVI. stoljeća u stambenoj arhitekturi dubrovačkog područja. U: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23 (1999), str. 63-82.
6. GRUJIĆ, Nada; ZELIĆ, Danko. Palača vojvode Sandalja Hranića u Dubrovniku. U: *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, No. 48 Srpanj 2010., str. 47-132.
7. IVANČEVIĆ, Radovan. Trolisna pročelja renesansnih crkava u Hrvatskoj. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol. 35-36 No. 1 Prosinac 1993., str. 85-118.
8. PELC, Milan, Renesansa. Zagreb: Naklada Ljevak, 2007. (Poglavlje Gradovi i građevine, str. 21-274)
9. SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*.  
[http://www.antichefornaci.it/files/biblioteca/Sebastiano\\_Serlio\\_Tutte\\_l\\_opere\\_d\\_architettura\\_et\\_prospetiva\\_in\\_sette\\_libri\\_1619.pdf](http://www.antichefornaci.it/files/biblioteca/Sebastiano_Serlio_Tutte_l_opere_d_architettura_et_prospetiva_in_sette_libri_1619.pdf)

### 7.2.2. Skup: prezentacija

1

Držićevi arkiteti

Prijedlog projektne nastave iz *Likovne umjetnosti*

Prva skupina učenika: *Skup*

Tko hoće znat koji je ovo grad koji se ovdje vidi, ovo je Njarnjas-grad...

Marin Držić, Skup (Prolog)

ZLATI KUM: I, za rijet ti, srcem ljubim onu **kuću**; djevojku sam tu vidio: oko mi ljubi nje krv.  
(I/10)

MUNUO (sam)

MUNUO: Dobri su glasi dosle za nas! Ovdje se pir za večeras razvrže, ako se ne varam. Ma ovo **iz kuće Skupa**; nješto mrmori u sebi, ne mogu čut što govori: skrit ću se ovamo da me ne vidi.  
(III/3)

VARIVA: Brižni, tko vas je poslao?

PASIMAH: Poslao nas je oni tko je vaš - Zlati Kum, moj gospodar a vaš zet.

VARIVA: Meni gospodar nije ništa rekao, ma vas ja neću izagnat. Uzidite gori. A bogme mi je i rekao da ne dam nikomu uljesti u **kuću**.

PASIMAH: Nije bo znao, po brađu Božiju, koja će gospoda danas k njemu doć. Unutra, unutra, *valentomeni!*  
(III/4)

*Arhitektura u gradu 15. stoljeća odavala je dojam jedinstvenosti; Filip de Diversis napisao je da kuće u gradu izgledaju kao da su „sve zasnovane i izgrađene od iste građe, od istog graditelja i gotovo u isto vrijeme“. U praksi ugovaranja i bilježenja klesarskih i graditeljskih poslova – u kojoj je zapravo nemoguće razlučiti pravne, društvene i tehničke sastavnice – naručivanje po postojećim predlošcima stvorilo je finu koordinatnu mrežu, splet niti koje su različite građevine povezivale srodnim arhitektonskim koncepcijama, poglavito u artikulaciji pročelja, i pojedinostima kamenoklesarske opreme.*

GRUJIĆ, Nada; ZELIĆ, Danko. Palača vojvode Sandalja Hranića u Dubrovniku. Str. 88.

I/6 SKUP, VARIVA i ANDRIJANA (iz kuće)

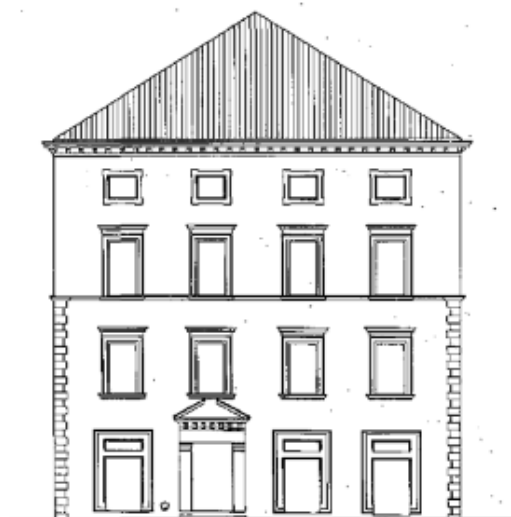
STARAC: Jeste li **gori**?

ANDRIJANA: **Gori** smo, čaće.

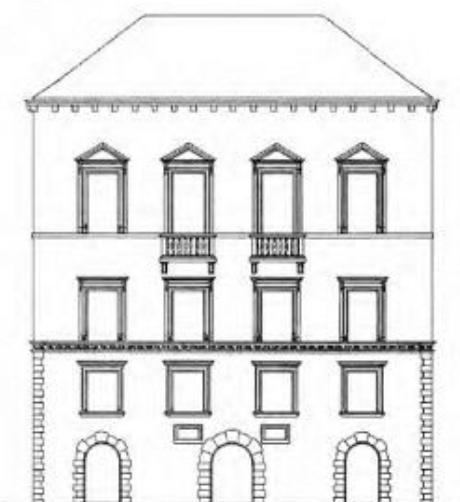
(I/6)

*Problem se kompozicije višekratnih fasada nije u dubrovačkoj stambenoj arhitekturi rješavao povezivanjem stupova i gređa pojedinih redova te postavljanjem jednih poviše drugih. Pilastar se ovdje ne pojavljuje niti kao dekorativni elemenat, niti kao sredstvo proporcioniranja pročelja... Na dubrovačkim pročeljima još se i prvih desetljeća XVI. stoljeća nižu veći ili manji pravokutni prozori plitko profiliranih okvira, a bogatijim ukrasom ističe se jedino portal. Izostanak plasticiteta i ritmiziranja fasada pilastrima, polustupovima i stupovima bilo je i ostat će jedno od glavnih obilježja dubrovačkih kuća i palača.*

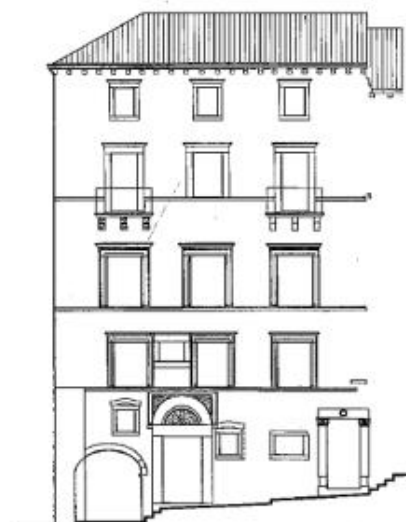
(GRUJIĆ, Nada. Klasični rječnik stambene renesansne arhitekture Dubrovnika. Str. 122.)



Pročelje palače Sorkočević, kraj 16. st.,  
Ulica Cvijete Zuzorić 14, Dubrovnik



Pročelje palače Frana Gundulića, oko 1546.,  
Božidarevićeva ulica 1, Dubrovnik



Pročelje palače Kabužić, početak 16. st.,  
Bandureva ulica 3, Dubrovnik

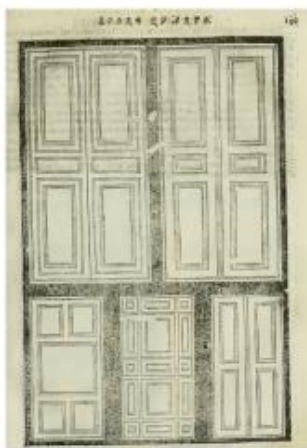
STARAC: Magarico, što iščekuješ na **vrati**jeh? Da ja izidem, je li?  
Da razvrćeš što je po kući? (I/3)



Detalj portala Skočibuhine palače,  
1549.-1553. Restićeva ulica  
(Pustijerna), Dubrovnik



Sebastiano Serlio, Detalj ilustracije  
dorskog portala, U: *Tutte l'opere  
d'architettura et prospetiva in sette libri*,  
knjiga IV



Sebastiano Serlio, Ilustracija primjera  
drvenih vratnica, U: *Tutte l'opere  
d'architettura et prospetiva in sette libri*,  
knjiga IV

STARAC: Tko čuva, učuva. Ugasite oganj da  
tko po oganj ne dođe. Neću da mi nitko u kuću  
dođe. Zatvorite **od skale** vrata. (I/6)



Ulazno predvorje palače Skočibuha,  
1549.-1553. Restićeva ulica  
(Pustijerna), Dubrovnik

VARIVA: Umijem! Da ti hoću ukrasti, ne bih ti imala što ukrasti neg paučina; toga ti je najpunija kuća, ni daš mesti...

STARAC: Ni dam mesti, pače neću da meteš.

VARIVA: ... ni daš kuhat. Ključke od **ognjišta** držiš kako da ti je tezoro u ognjištu.

(I/3)



Prikaz unutrašnjosti firentinske renesansne kuće, oko 1495. London, British Library



Zidni umivaonik dvorane u ljetnikovcu Sorkočević, oko 1521., Lapad, Dubrovnik



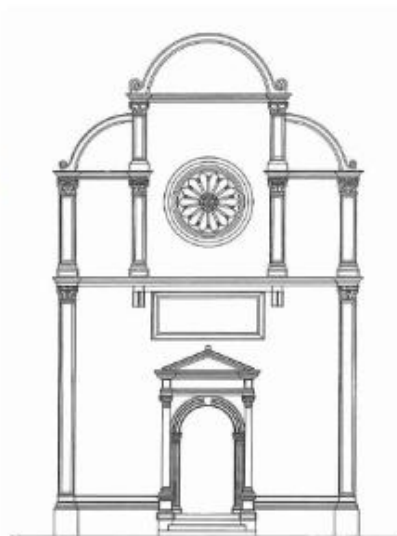
Zidni umivaonik (dvorana u prizemlju) u ljetnikovcu Stay, 15.-16. st., Rijeka dubrovačka (Batahovina)



Zidni umivaonik (dvorana na katu) u Ranjininoj kući, kraj 15. st., Pustijerna, Dubrovnik



SKUP: Ovi čovjek ne more bit da nije uzaznao za moje tezoro. S vinom mi je došao! Ništa, vodu pijem. A uza me je, bogme je uza me tezoro, sad sam najbogatiji, najbogatiji! Meni malo ćeš avancat s tvojom vojskom od kuhača. Večeras poništo nije za držat ovo tezoro **u kući**; ovdj ga ću u **ovu crkvu** gdigodi za nočas skrit, tot ću ja miran bit. (III/10)



Nacrt pročelja crkve sv. Spasa, oko 1520., Dubrovnik



Fotografija pročelja crkve sv. Spasa, oko 1520., Dubrovnik

MUNUO (*sam*):! A nešto pod pazuh nošaše Skup: "A uza me nosim tezoro, a sa mnom je tezoro!" ...

Ne more bit neg da hoće skrit štogodi ovi starac u crkvi. Nije za ostavit ovaki posao! ...

Bogme ću spijat što čini u crkvi. Grob neki otvora, munčjelu njeku unutra stavi!

SKUP (*sam*): Ah, tko je ovo? Lupežu! Nije nikoga! Od greba tko se će stavit? Tko li će grob otvorat? A svrh munčjele sam kosti stavio. Oh, sikur sam večeras.

(III/11)



Kapela Zamanjina ljetnikovca, 15.-16. st., Rijeka dubrovačka (Obuljeno)



Petar Andrijić, Crkva navještenja Marijina, 1534., Dubrovnik



Kapelica Gundulićeva ljetnikovca, oko 1527., Gruž, Dubrovnik

1. Pročelje palače Sorkočević, kraj 16. st., Ulica Cvijete Zuzorić 14, Dubrovnik  
GRUJIĆ, Nada. Reprezentativna stambena arhitektura. U: *Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće* (ur. Prelog, Milan et al.), Muzejski prostor: Zagreb, 1987., str. 311.
2. Pročelje palače Frana Gundulića, oko 1546., Božidarevićeva ulica 1, Dubrovnik  
GRUJIĆ, Nada. Klasični rječnik stambene renesansne arhitekture Dubrovnika. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol.35-36 No.1 Prosinac 1993., str. 124.
3. Pročelje palače Kabužić, početak 16. st., Bandureva ulica 3, Dubrovnik  
GRUJIĆ, Nada. Reprezentativna stambena arhitektura. U: *Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće* (ur. Prelog, Milan et al.), Muzejski prostor: Zagreb, 1987., str. 308.
4. Detalj portala Skočibuhine palače, 1549.-1553. Restićeva ulica (Pustijerna), Dubrovnik  
GRUJIĆ, Nada. Klasični rječnik stambene renesansne arhitekture Dubrovnika. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol.35-36 No.1 Prosinac 1993., str. 131.
5. Sebastiano Serlio, Detalj ilustracije dorskog portala, U: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*, knjiga IV  
SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*. Knj. 4. Str. 146.
6. Sebastiano Serlio, Ilustracija primjera drvenih vratnica, U: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*, knjiga IV  
SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*. Knj. 4. Str. 190.
7. Ulazno predvorje palače Skočibuha, 1549.-1553. Restićeva ulica (Pustijerna), Dubrovnik  
PELC, Milan. *Renesansa*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2007., str. 126.
8. Prikaz unutrašnjosti firentinske renesansne kuće, oko 1495. London, British Library  
GRUJIĆ, Nada. Zidni umivaonici XV. i XVI. stoljeća u stambenoj arhitekturi dubrovačkog područja. U: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23 (1999), str. 63.

9. Zidni umivaonik dvorane u ljetnikovcu Sorkočević, oko 1521., Lapad, Dubrovnik  
GRUJIĆ, Nada. Zidni umivaonici XV. i XVI. stoljeća u stambenoj arhitekturi dubrovačkog područja. U: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23 (1999), str. 74.
- 10./11. Zidni umivaonik (dvorana u prizemlju) u ljetnikovcu Stay, 15.-16. st., Rijeka dubrovačka (Batahovina)  
GRUJIĆ, Nada. Zidni umivaonici XV. i XVI. stoljeća u stambenoj arhitekturi dubrovačkog područja. U: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23 (1999), str. 75.
- 12./13. Zidni umivaonik (dvorana na katu) u Ranjininoj kući, kraj 15. st., Pustijerna, Dubrovnik  
GRUJIĆ, Nada. Zidni umivaonici XV. i XVI. stoljeća u stambenoj arhitekturi dubrovačkog područja. U: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23 (1999), str. 69.
14. Nacrt pročelja crkve sv. Spasa, oko 1520., Dubrovnik  
IVANČEVIĆ, Radovan. Trolisna pročelja renesansnih crkava u Hrvatskoj. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol. 35-36 No. 1 Prosinac 1993., str. 91.
15. Fotografija pročelja crkve sv. Spasa, oko 1520., Dubrovnik  
IVANČEVIĆ, Radovan. Trolisna pročelja renesansnih crkava u Hrvatskoj. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol. 35-36 No. 1 Prosinac 1993., str. 106.
16. Kapela Zamanjina ljetnikovca, 15.-16. st., Rijeka dubrovačka (Obuljeno)  
IVANČEVIĆ, Radovan. Trolisna pročelja renesansnih crkava u Hrvatskoj. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol. 35-36 No. 1 Prosinac 1993., str. 113.
17. Petar Andrijić, Crkva navještenja Marijina, 1534., Dubrovnik  
[http://www.matica.hr/media/uploads/hr/2016-3/hr16\\_3\\_page\\_25\\_image\\_0002.jpg](http://www.matica.hr/media/uploads/hr/2016-3/hr16_3_page_25_image_0002.jpg)
18. Kapelica Gundulićeva ljetnikovca, oko 1527., Gruž, Dubrovnik  
KARAMEHMEDOVIĆ, Deša. Prostorna i funkcionalna klasifikacija dubrovačke ladanjske arhitekture: doprinos društvenom vrednovanju. U: *Anali Dubrovnika* 53/2 (2015). Str. 478.



### 7.3. Druga skupina učenika: *Dundo Maroje*

#### 7.3.1. Dundo Maroje: literatura

1. BATUŠIĆ, Nikola. Držićeva redateljsko-inscenatorska načela. U: *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol.3 No.1 Travanj 1976., str. 235-256.
2. FISKOVIĆ, Cvito. Pozornice Držićevih igara. U: *Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću 1508.-2008.* Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti 2008., str. 528-541.
3. GRUJIĆ, Nada. Gotičko-renesansna arhitektura Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću. U: *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića* (ur. Cvetnić, Sanja; Pelc, Milan; Premerl, Daniel) Zagreb: Institut za povijest umjetnosti 2009., str. 235-254.
4. GRUJIĆ, Nada. Klasični rječnik stambene renesansne arhitekture Dubrovnika. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol.35-36 No.1 Prosinac 1993., str. 121-141.
5. GRUJIĆ, Nada. Reprezentativna stambena arhitektura. U: *Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće* (ur. Prelog, Milan et al.), Muzejski prostor: Zagreb, 1987., str. 307-323
6. MÜLLER, Werner; VOGEL, Gunther. *Atlas arhitekture 2: Povijest graditeljstva od romanike do sadašnjosti* (preveo Milan Pelc). Zagreb: Golden marketing 2000.
7. PELC, Milan, *Renesansa*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2007. (Poglavlje Gradovi i građevine, str. 21-274)
8. ZELIĆ, Danko. Dva požara, dvije obnove, dva stila: prilog poznavanju dubrovačke stambene arhitekture sredinom 16. stoljeća. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol.56 No.1 Ožujak 2014., str. 113-126.
9. SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*.  
[http://www.antichefornaci.it/files/biblioteca/Sebastiano\\_Serlio\\_Tutte\\_l\\_opere\\_d\\_architettura\\_et\\_prospetiva\\_in\\_sette\\_libri\\_1619.pdf](http://www.antichefornaci.it/files/biblioteca/Sebastiano_Serlio_Tutte_l_opere_d_architettura_et_prospetiva_in_sette_libri_1619.pdf)

### 7.3.2. Dundo Maroje: prezentacija

1

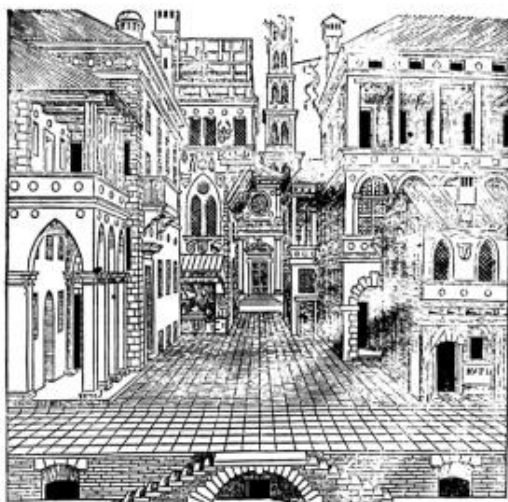
Držićevi arkiteti  
Prijedlog projektne nastave iz *Likovne umjetnosti*

Druga skupina učenika: *Dundo Maroje*

*...para li vam ovo malo mirakulo Rim iz Dubrovnika  
gledat?*

Marin Držić, *Dundo Maroje* (Prolog)

2



Sebastiano Serlio, Ilustracija komične scene, 1545., U:  
*Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*,  
knjiga II

...da je perspektivno slikani prospekt zatvarao  
stražnji zid prizorišta, bit će, vjerujem,  
neprijeporno. To više što u nekim temeljnim  
dispozitivnim nacrtima odvijanja radnje koji su  
vidljivi iz samoga teksta Držiću neprestance stoji  
pred očima Serlio i njegova scena comica s  
**građanskim kućama, balkonima, loggiama,**  
**gostionicom, bludilištem** na desnoj strani  
pozornice, **piazzettom** kao središnjim mjestom  
zbivanja, **ulicom** koja perspektivno izlazi iz  
maloga trga i **crkvenim tornjem** u pozadini.

BATUŠIĆ, Nikola. Držićeva redateljsko-  
inscenatorska načela. Str. 247-248.

PERA: Dživo, lijep ti je ovi grad i vele ti je veličak; ja se umorih ovom **ulicom** hodeći.  
 DŽIVO: Ja scijenim dilja je od Krive ulice.  
 PERA: Uzaova, Dživo, što govoriš? Ovo je dilja neg od Grada do Luncijate.  
 DŽIVO: Pera, hoć' da ti ukažem crkvu od Svetoga Petra?  
 (...)
   
 DŽIVO: Vidiš ovu ulicu? **Onamo je crkva od Svetoga Petra.**  
 PERA: Je li velika kako i Sveta Gospoda?  
 DŽIVO: A kako ti znaš da je Sveta Gospoda velika?  
 PERA: Brižna, Dživo, kako ne znam? S tetkom nijesam li svaki Božić u Svetu Gospodu na misu bila?  
 (I/9)



Baldassare Peruzzi, Skica scene za komediju *La Calandria*, sredina 16. st., Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Galerija Uffizi, Firenca, Italija



Kupola bazilike sv. Petra, 1506.-1626., Rim, Italija



Kupola dubrovačke katedrale (Uznesenja Blažene Djevice Marije), sadašnja katedrala 1671.-1713., Dubrovnik

TRIPČETA: *Misser*, da znaš; ovdí su tri **voštarije**: na jednom je senj "*Miseria*", što vi zovete lakomos; na ovoj ovdí "*Ludos*"; na onoj onamo, božić gdje kuljene i djevenice ije, zove se "*Oštaria della grassezza*". (I/1)

*DUNDO MAROJE i BOKČILO (s voštarije).*

*POMET i POPIVA*

POMET: Gdje si, Dundo Maroje?

MAROJE: (Jaoh, ovdí sam za veliko zlo moje!)

POMET: **Njetko se ozva s voštarije!**

(I/5)

\*voštarija (tal. ostarìa) – krčma, gostionica



Primjer dubrovačkih stambenih prostora s otvorima „na koljeno” u prizemlju

POMET: (...) a imam danaska fačende velike činit, fačende dostojne od Pometa. Imam Popivu s svojijem gospodarom tisknut **iz kuće od sinjore Laure**. (...) Ma ovo nekoga iz kuće od sinjore – Petrunjela je, a prem nju htijah. (II/1)

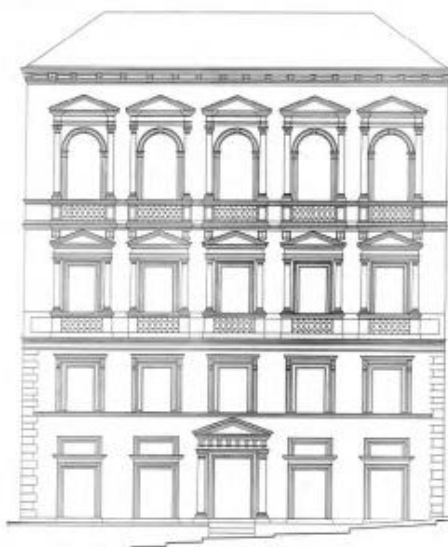
*MARO MAROJEV (iz kuće od sinjore) i prijašnji*

MARO: *Olà družino*, vi li ste? *Al corpo de Iddio*, vi ste!

NIKO: O, *misser Marino*, nebore, da se vidimo! **Ili doli k nam sidi, ili da mi gori uzidemo.**

MARO: Ja idem doli k vam.

PIJERO: Ne htje da gori uzidemo. (II/4)

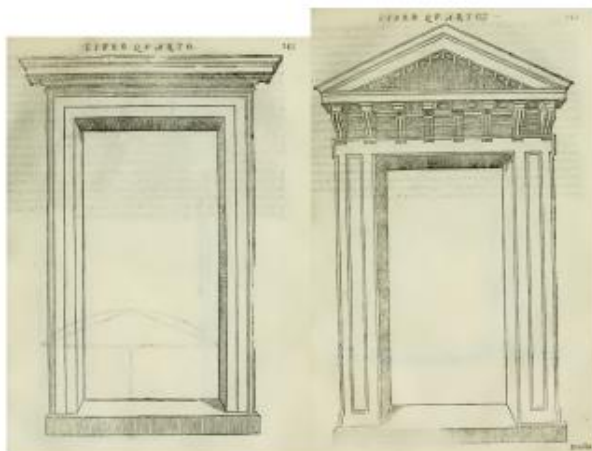


Pročelje palače Skočibuha, 1549.-1553., Restićeva ulica (Pustijerna), Dubrovnik



Laura: *Spettate, scendo giù alla porta* (tal.) - Pričekajte, sići ću dolje na vrata.

NIKO: Ovdje čuo sam da stoji lijepa kortidžana. Ono joj godišnice **na vratijeh**; poču se akostat k njoj. (II/2)



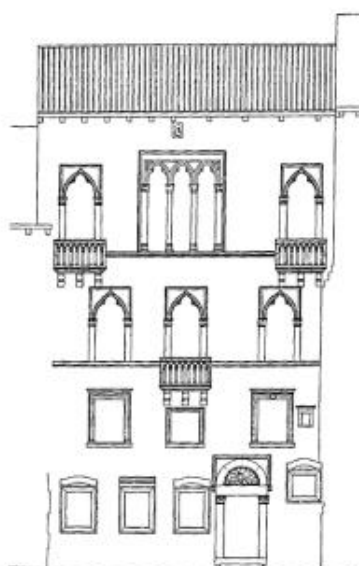
Sebastiano Serlio, Primjeri edikula vrata, U: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*, knjiga IV



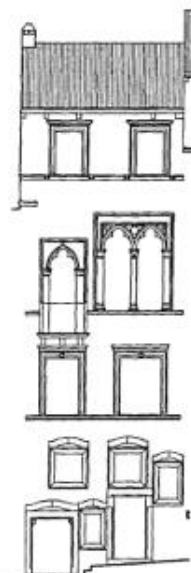
Sebastiano Serlio, Ilustracija primjera drvenih vratnica, U: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*, knjiga IV

Te kulise, a naročito one koje prikazivahu građevine i ulice u *Mandi*, *Dundu Maroju*, *Pjerinu*, *Arkulinu* i *Skupu*, bit će naslikane u gotičko renesansnom stilu, a bit će im služile za uzor neke dubrovačke, možda rimske ili kotorske kuće s nekim pretjeranostima ili iskrivljenim dijelovima.

FISKOVIĆ, Cvito. Pozornice Držićevih igara. Str. 526-530.



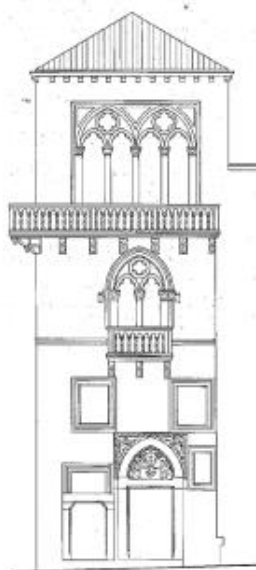
Pročelje Ranjinine kuće, 15. st., Ulica braće Andrijića (Pustijerna) Dubrovnik



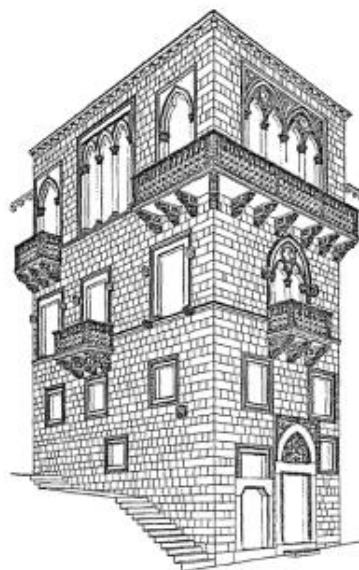
Pročelje palače Gučetić, 15.-16. st., Ulica Đura Baglivija, Dubrovnik

8

PETRUNJELA: Ovo  
je gospoda i kraljica  
bogata, puna joj je  
kuća srebra i zlata.  
(III/17)



Pročelje palače Isusović-Braichi,  
15. st., Prijeko, Dubrovnik

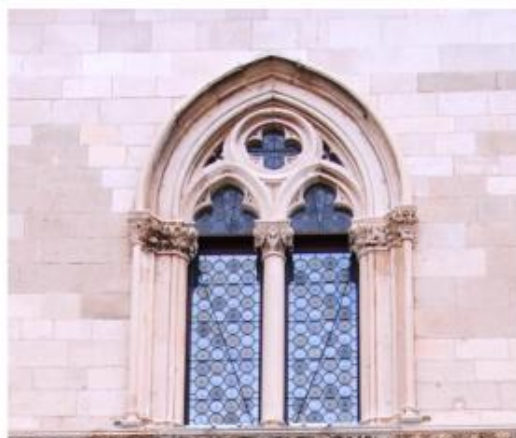


Prikaz palače Isusović-Braichi, 15.  
st., Prijeko, Dubrovnik

*Sinjora Laura s funjestre.*  
(III/11)



Sebastiano Serlio, Ilustracije prozorskih  
edikula, U: *Tutte l'opere d'architettura et  
prospettiva in sette libri*, knjiga IV



Prozor Kneževa dvora, obnova  
nakon 1463. godine, Dubrovnik

LAURA, UGO I POMET pojave se na balkonu.  
(V/10)



Balkon palače Isusović-Braichi,  
15. st., Prijeko, Dubrovnik  
(posljednja obnova 2012.-2013.)

SIGNORA LAURA (s balkona)  
(II/3)



Balustrada palače Isusović-Braichi, 15.  
st., Prijeko, Dubrovnik  
(posljednja obnova 2012.-2013.)

#### Popis priloga:

12

1. Sebastiano Serlio, Ilustracija komične scene, 1545., U: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*, knjiga II HEWITT, Barnard (1958) *The Renaissance Stage: Documents of Serlio, Sabbattini and Furtenbach*. Coral Gables, Florida: University of Miami Press, str. 28.
2. Baldassare Peruzzi, Skica scene za komediju *La Calandria*, sredina 16. st., Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Galerija Uffizi, Firenca, Italija  
BERZAL DE DIOS, Javier. Conjuring the Concept of Rome: Alterity and Synegdoche in Peruzzi's Design for *La Calandria*, U: *Sixteenth Century Journal*, Vol. 45, No. 3 (2014), str. 28.
3. Kupola bazilike sv. Petra, 1506.-1626., Rim, Italija  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6a/Basilique\\_Saint-Pierre\\_Vatican\\_dome.jpg/800px-Basilique\\_Saint-Pierre\\_Vatican\\_dome.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6a/Basilique_Saint-Pierre_Vatican_dome.jpg/800px-Basilique_Saint-Pierre_Vatican_dome.jpg)
4. Kupola dubrovačke katedrale (Uznesenja Blažene Djevice Marije), sadašnja katedrala 1671.-1713., Dubrovnik  
<http://www.rezerviraj.hr/slike/mjesto/croatia-1512785960720-XhqD3SN.jpg>
5. Primjer dubrovačkih stambenih prostora s otvorima „na koljeno“ u prizemlju  
ZELIĆ, Danko. Dva požara, dvije obnove, dva stila: prilog poznavanju dubrovačke stambene arhitekture sredinom 16. stoljeća. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol.56 No.1 Ožujak 2014., str. 119.
6. Pročelje palače Skočibuha, 1549.-1553., Restićeva ulica (Pustijerna), Dubrovnik  
GRUJIĆ, Nada. Klasični rječnik stambene renesansne arhitekture Dubrovnika. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol.35-36 No.1 Prosinac 1993., str. 136.
7. Sebastiano Serlio, Primjeri edikula vrata, U: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*, knjiga IV  
SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*.
8. Sebastiano Serlio, Ilustracija primjera drvenih vratnica, U: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*, knjiga IV  
SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*.

9. Pročelje Ranjinine kuće, 15. st., Ulica braće Andrijića (Pustijerna) Dubrovnik  
GRUJIĆ, Nada. Gotičko-renesansna arhitektura Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću. U: *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića* (ur. Cvetnić, Sanja; Pelc, Milan; Premerl, Daniel) Zagreb: Institut za povijest umjetnosti 2009., str. 239.
10. Pročelje palače Gučetić, 15.-16. st., Ulica Đura Baglivija, Dubrovnik  
GRUJIĆ, Nada. Gotičko-renesansna arhitektura Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću. U: *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića* (ur. Cvetnić, Sanja; Pelc, Milan; Premerl, Daniel) Zagreb: Institut za povijest umjetnosti 2009., str. 239.
11. Pročelje palače Isusović-Braichi, 15. st., Prijeko, Dubrovnik  
GRUJIĆ, Nada. Reprezentativna stambena arhitektura. U: *Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće* (ur. Prelog, Milan et al.), Muzejski prostor: Zagreb, 1987., str. 307.
12. Prikaz palače Isusović-Braichi, 15. st., Prijeko, Dubrovnik  
GRUJIĆ, Nada. Gotičko-renesansna arhitektura Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću. U: *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića* (ur. Cvetnić, Sanja; Pelc, Milan; Premerl, Daniel) Zagreb: Institut za povijest umjetnosti 2009., str. 238.
13. Sebastiano Serlio, Ilustracije prozorskih edikula, U: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*, knjiga IV  
SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*.
14. Prozor Kneževa dvora, obnova nakon 1463. godine, Dubrovnik  
<http://www.dumus.hr/files/g/1-0/1024x768-1/dvor4.jpg>
15. Balkon palače Isusović-Braichi,  
15. st., Prijeko, Dubrovnik (posljednja obnova 2012.-2013.)  
<http://www.dubrovniknet.hr/data/1371973483m287.jpg>
16. Balustrada palače Isusović-Braichi, 15. st., Prijeko, Dubrovnik  
(posljednja obnova 2012.-2013.)  
<http://cdn.dubrovniknet.hr/data/1371973251m177.jpg>

## 7.4. Treća skupina učenika: *Tirena*

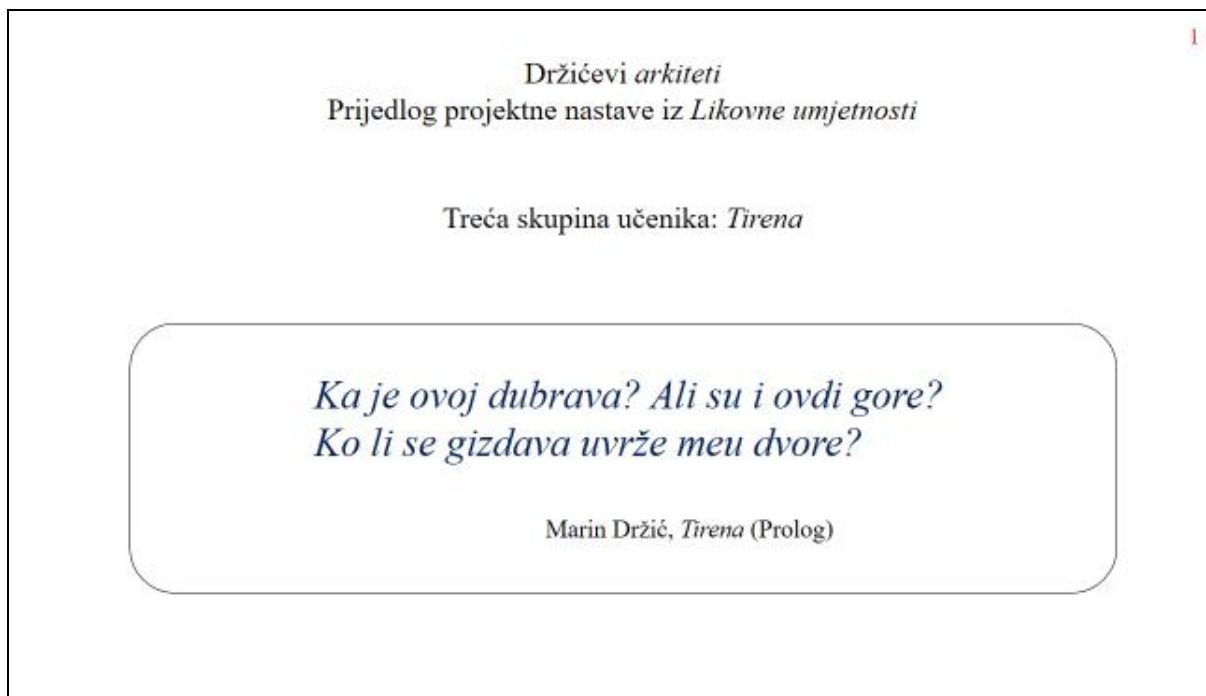
### 7.4.1. *Tirena*: literatura

1. BOGIŠIĆ, Rafo. Priroda i pejzaž u djelima Marina Držića. U: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol.3 No.1 Travanj 1976. Str. 39-66.
2. FISKOVIĆ, Cvito. Likovna umjetnost u djelima i vremenu Marina Držića. U: *Marin Držić: zbornik radova* (ur. Jakša Ravlić), Zagreb: Matica hrvatska (1969), Str. 33-54.
3. GOVIĆ, Tereza (1989) *Šetnja kroz stare dubrovačke vrtove*. Dubrovnik: Turističko društvo „Rijeka dubrovačka“ Komolac
4. GRUJIĆ, Nada. Gotičko-renesansna arhitektura Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću. U: *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića* (ur. Cvetnić, Sanja; Pelc, Milan; Premerl, Daniel) Zagreb: Institut za povijest umjetnosti 2009., str. 235-254.
5. GRUJIĆ, Nada. Ljetnikovac Klementa Gučetića u Rijeci Dubrovačkoj (Podloga, zamisao, izvedba), U: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti* 11, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti (1987) str. 115-141.
6. GRUJIĆ, Nada. Ljetnikovac Miha Junijeva Bone u Rijeci dubrovačkoj: problemi datacije, atribucije i prezentacije, U: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti* 38/2014, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 63-80.



7. KARAMEHMEDOVIĆ, Deša. Prostorna i funkcionalna klasifikacija dubrovačke ladanjske arhitekture: doprinos društvenom vrednovanju. U: *Anali Dubrovnika* 53/2 (2015). Str. 459-487.
8. OBAD ŠĆITAROCI, Mladen; KOVAČEVIĆ, Maja Anastazija. Arboretum Trsteno – perivoj renesansnoga ljetnikovca. U: *Art bulletin*, No. 64. Prosinac 2014. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Str. 101-131.
9. OBAD ŠĆITAROCI, Mladen; MARIĆ, Mara; MEDOVIĆ, Mira. Perivoji Rijeke dubrovačke: Čimbenici identiteta i kriterij vrjednovanja. U: *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, Vol.25 No.2 Prosinac 2017., Str. 172-189.
10. PELC, Milan, Renesansa. Zagreb: Naklada Ljevak, 2007. (Poglavlje Gradovi i građevine, str. 21-274)
11. SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*.  
[http://www.anticheformaci.it/files/biblioteca/Sebastiano\\_Serlio\\_Tutte\\_l\\_opere\\_d\\_architettura\\_et\\_prospetiva\\_in\\_sette\\_libri\\_1619.pdf](http://www.anticheformaci.it/files/biblioteca/Sebastiano_Serlio_Tutte_l_opere_d_architettura_et_prospetiva_in_sette_libri_1619.pdf)
12. ŠIŠIĆ, Bruno. (1991) *Dubrovački renesansni vrt*. Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku

#### 7.4.2. Tirenica: prezentacija



Ovdi se poje **u lugu**; zatim Ljubmir sam ishodi i govori  
(I/2)

Ovdi se Ljubmir hoće ubit, a vila mu **skrovena iz luga** govori  
(I/3)



Sebastiano Serlio, Ilustracija pastoralne scene, 1545.,  
U: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*, knjiga II

#### VILA TIRENA:

Slatko ti 'e, bože moj, pri danka dzorome  
putovat ovakoj **zelenom gorome**;  
**travicom** prolitje gdi polja uresi,  
razliko i **cvitje** gdi se svud umijesi;  
gdi toli slavici ljuveno spijevaju,  
regbi da danici razgovor taj daju;  
a miriše **gora ružicom** odsvuda,  
putniku umora ter ni čut ni truda;  
a tihi **vjetrici** po **poljijeh** igraju  
i vrhe **travici** razbludno kretaju;  
**studene vodice** a **šušnje** odasvud,  
oko njih **ptičice** tiraju ljuven blud.  
Miloga **cvijetjica**! Oh, ljubko t' miriše!  
Od slasti dušica i srce uzdiše.

...  
Ma ka je zvir onoj pod **hrastom** ku vidu?

...  
Ovdi ću **u sjenci kon vode** počinut  
ovojzi zelenci ljuvenoj malo u skut...  
(I/2)

Opis krajolika u Marina Držića najčešće je u skladu s idealnim krajolikom kakav se u pastoralu učvrstio još od antičkih vremena. (...) To je fantastični kraj ili proplanak gdje se uživa u vječnom proljeću; zelenu i rascvjetalu livadu presijeca potok bistre vode; okolo proplanka pružila se šuma s raznovrsnim stablima, obrasla proljetnim listom što ga pokreće lagani jutarnji povjetarac dok čitav kraj uveseljavaju ptice svojim slatkim žuborenjem. Osim ptica i drugih životinja tu se, na proplanku ili skriveni negdje u okolnoj šumi nalaze pastiri, satiri i nimfe. U taj kraj svi žele doći, tamo se mirno uživa u slobodi, u pjesmi, zaboravu, plesu i ljubavi.

R. Bogišić, Priroda i pejzaž u djelima i vremenu Marina Držića, str. 41.

VUČETA:

**Hladenac** jes jedan tuj blizu kraj gore,  
izvire mora van, a teče u more;  
„**Rijeka**“ se taj zove hladenac medeni,  
vrhu svih ki slove u gori zeleni.

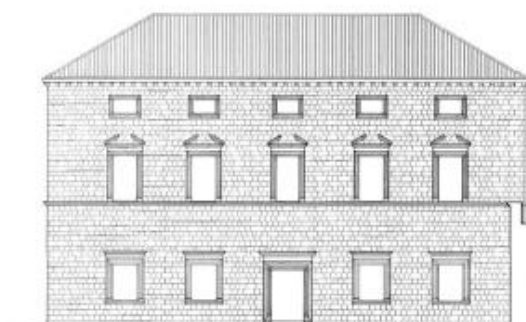
Vilinji tu je stan i s vencom na glavi  
prolitje ljepši dan tuj **vodi** u slavi;  
a zemlja na lice ljuveno gledaje  
**razliko cvijetjice** iz skuta mu daje.  
Tuj jedna **dubrava**, Obrade, jes koja  
**zlate dunje** dava, - toj čudo vidjeh ja;  
čuju se i pjesni tuj, brate, anđelske,  
da duša uzbijesni od slasti tej rajske  
Sad jedan mlad djetić s tim vilam pri vodi  
stare kuće Držić svu mlados provodi,  
koga su tej vile od bistra hladenca  
dostojna učinile od lovorna venca,  
ki mu su na glavu stavili za ures,  
da ovu državu proslavi do nebes.  
(Prolog)

Rijeku dubrovačku, tj. Omblu sa svojom okolicom otkrili su i izabrali već dubrovačku humanisti. Glasoviti Ilija Crijević (Aelius Lampridius cerva) u elegiji prijatelju Marijanu Crijeviću pored ostalog opisuje rijeku Omblu i čitav krajolik oko rijeke (...) „jedva ima drugih tritonskih voda u kojima bi božića dubrava tako prikladno plivati mogla“.

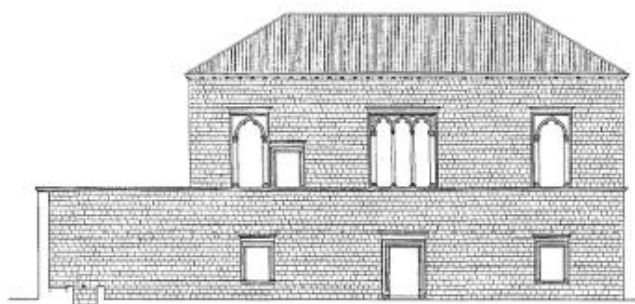
R. Bogišić, Priroda i pejzaž u djelima i vremenu Marina Držića, str. 45.

U Držićevo vrijeme razvilo se u Dubrovniku ladanjsko graditeljstvo koje je u suglasju s njegovim pastoralnim igrima. Držić 5 je mogao vidjeti kako se na obalama Gruža, na prisojima Konala, u sjenovitom Lapadu, u svježini Rijeke dubrovačke i po okolnim otocima uređuju pristaništa, ravnaju zemljišta i lome stijene da se nastavi kao u nekom natjecanju gradnjom ljetnikovaca, započelih već u XV stoljeću sred prostranih i terasastih perivoja, nad terasama i ribnjacima okruženim trijemovima, s odrinama na kamenim stupovima, kapelama i orsanom za čamce i ribarski pribor.

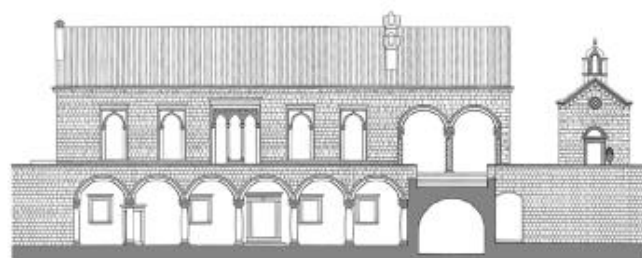
C. Fisković, Likovna umjetnost u djelima i vremenu Marina Držića str. 38



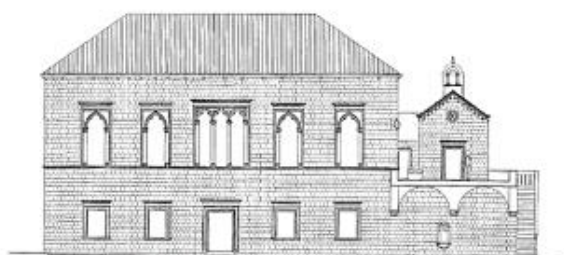
Pročelje Ljetnikovca Gučetić,  
16. st., Rijeka dubrovačka



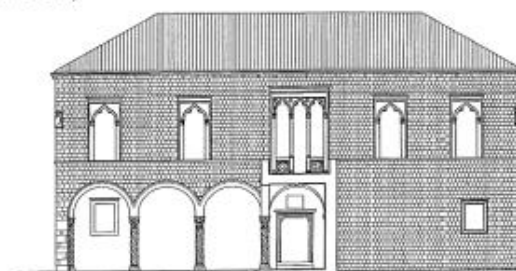
Začelje Ljetnikovca Gučetić,  
16. st., Rijeka dubrovačka



Pročelje ljetnikovca Miha Junijeva Bone (Bunić-Kaboga),  
15.-16. st., Rijeka dubrovačka (Batahovina)



Pročelje ljetnikovca Bunić-Gradić, 15.-16. st.,  
Gruž, Dubrovnik



Pročelje Sorkočevićeva ljetnikovca (Sorgo),  
1521., Lapad, Dubrovnik



Trijem ljetnikovca Bunić-Kaboga, 15.-16. st., Rijeka  
dubrovačka (Batahovina), posljednja obnova 2008.-  
2013.



Terasa Sorkočevićeva ljetnikovca, 1521.,  
Lapad, Dubrovnik



Terasasti i slikoviti dubrovački perivoji, sa stepeništem, terasama, dvorištima i trijemovima, mogli su biti veoma prikladni za prizore gaja, ravnice i uopće krajolika ili građevina, koje zahtijevaju Držićeve komedije.  
C. Fisković, Pozornice Držićevih igara, str. 539.



Dio vrta i pročelje ljetnikovca Sorkočević u Komolcu, 15.-16. st., Rijeka dubrovačka



Kolonada u vrtu ljetnikovca Sorkočević-Jordan u Lapadu, 15.-16. st., Lapad, Dubrovnik

VILA:

K vodi svak dohodi: pri vodi ću ovdi stat,  
da mi je što odi za Ljubmira ispitat.

(II/1)

VILA:

Budi ti što žudiš! Slobodno prid' k meni,  
i stan moj da vidiš u vodi studeni.

(II/2)

*Ovdi vila skoči u hladenac...*

MILJENKO:

Diklice, iznori, vrni mi veselje,

...

Izid' da t' studena ne naudi vodica;

(II/3)



Ribnjak Sorkočevićeva ljetnikovca (Sorgo), 1521., Lapad, Dubrovnik



Crtež južnog pročelja ljetnikovca Gučetić-Gozze, 1494.-1502., Trsteno



Akvedukt renesansnog perivoja ljetnikovca Gučetić-Gozze, 1494.-1502., Trsteno

#### Popis priloga:

11

1. Sebastiano Serlio, Ilustracija pastoralne scene, 1545., U: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*, knjiga II HEWITT, Barnard (1958) *The Renaissance Stage: Documents of Serlio, Sabbattini and Furttenbach*. Coral Gables, Florida: University of Miami Press, Str. 31.
2. Pročelje Ljetnikovca Gučetić, 16. st., Rijeka dubrovačka  
GRUJIĆ, Nada. Ljetnikovac Klementa Gučetića u Rijeci Dubrovačkoj (Podloga, zamisao, izvedba), U: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti* 11/1987, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 129.
3. Začelje Ljetnikovca Gučetić, 16. st., Rijeka dubrovačka  
GRUJIĆ, Nada. Ljetnikovac Klementa Gučetića u Rijeci Dubrovačkoj (Podloga, zamisao, izvedba), U: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti* 11/1987, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 129.
4. Pročelje Ljetnikovca Miha Junijeva Bone (Bunić-Kaboga), 15.-16. st., Rijeka dubrovačka (Batahovina)  
GRUJIĆ, Nada. Ljetnikovac Miha Junijeva Bone u Rijeci dubrovačkoj: problemi datacije, atribucije i prezentacije, U: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti* 38/2014, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 65.
5. Pročelje Ljetnikovca Bunić-Gradić, 15.-16. st., Gruž, Dubrovnik  
GRUJIĆ, Nada. Gotičko-renesansna arhitektura Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću. U: *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića* (ur. Cvetnić, Sanja; Pelc, Milan; Premerl, Daniel) Zagreb: Institut za povijest umjetnosti 2009., str. 242.
6. Pročelje Sorkočevićeva ljetnikovca (Sorgo), 1521., Lapad, Dubrovnik  
GRUJIĆ, Nada. Gotičko-renesansna arhitektura Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću. U: *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića* (ur. Cvetnić, Sanja; Pelc, Milan; Premerl, Daniel) Zagreb: Institut za povijest umjetnosti 2009., str. 245.
7. Trijem ljetnikovca Bunić-Kaboga, 15.-16. st., Rijeka dubrovačka (Batahovina), posljednja obnova 2008.-2013.  
<http://bozobenic.com/wp-content/uploads/2017/09/heru.jpg>

8. Terasa Sorkočevićeva ljetnikovca, 1521., Lapad, Dubrovnik  
<http://cdn.dubrovniknet.hr/data/1322584731m178.jpg>
9. Dio vrta i pročelje ljetnikovca Sorkočević u Komolcu, 15.-16. st., Rijeka dubrovačka  
[https://triprabbits.com/wp-content/uploads/2016/03/IMG\\_7130\\_N.jpg](https://triprabbits.com/wp-content/uploads/2016/03/IMG_7130_N.jpg)
10. Kolonada u vrtu ljetnikovca Sorkočević-Jordan u Lapadu, 15.-16. st., Lapad, Dubrovnik  
 KARAMEHMEDOVIĆ, Deša. Prostorna i funkcionalna klasifikacija dubrovačke ladanjske arhitekture: doprinos društvenom vrednovanju. U: *Analiti Dubrovnik* 53/2 (2015). Str. 473.
11. Ribnjak Sorkočevićeva ljetnikovca (Sorgo), 1521., Lapad, Dubrovnik  
<http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/wp-content/uploads/2014/06/ljetnikovac-sorgo.jpg>
12. Crtež južnog pročelja ljetnikovca Gučetić-Gozze, 1494.-1502., Trsteno  
 OBAD ŠČITAROCI, Mladen; KOVAČEVIĆ, Maja Anastazija. Arboretum Trsteno – perivoj renesansnoga ljetnikovca. U: *Art bulletin*, No. 64. Prosinac 2014. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Str. 108.
13. Akvedukt renesansnog perivoja ljetnikovca Gučetić-Gozze, 1494.-1502., Trsteno  
 OBAD ŠČITAROCI, Mladen; KOVAČEVIĆ, Maja Anastazija. Arboretum Trsteno – perivoj renesansnoga ljetnikovca. U: *Art bulletin*, No. 64. Prosinac 2014. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Str. 111.

## 8. Popis i izvori reprodukcija

1. Marcus Vitruvius Pollio, *Plan grčkog tipa kazališta*  
VITRUVIUS POLLIO, Marcus (1999) *Deset knjiga o arhitekturi*. Zagreb: Golden marketing: Institut građevinarstva Hrvatske, Str. 113.
2. Marcus Vitruvius Pollio, *Plan rimskog tipa kazališta*  
VITRUVIUS POLLIO, Marcus (1999) *Deset knjiga o arhitekturi*. Zagreb: Golden marketing: Institut građevinarstva Hrvatske, Str. 109.
3. Giovanni Montenari, Tlocrt Palladijeva Teatra Olimpica (1580–1595), U: *Del Teatro Olimpico di Andrea Palladio in Vicenza*, Padova, 1749.  
<http://www.theatre-architecture.eu/res/archive/168/019120.jpg?seek=1372959330>
4. Andrea Palladio, Kolonada gledališta, Teatro Olimpico, 1580.–1585., Vicenza, Italija  
[https://bur.regione.veneto.it/resourcegallery/photos/356\\_Vicenza\\_Teatro%20Olimpico\\_Gradinata.jpg](https://bur.regione.veneto.it/resourcegallery/photos/356_Vicenza_Teatro%20Olimpico_Gradinata.jpg)
5. Ottavio Bertotti Scamozzi, Plan Teatra Olimpica (1580–1585) s prostorom scenografije i dodatnim prostorijama, 1776., U: *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi : opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati*, Vicenza: Giovanni Rossi, 1796.  
MULLIN, Donald C. (1970) *The Development of the Playhouse*. Los Angeles, California: University of California Press, Ltd., Str. 18.
6. Vincenzo Scamozzi, Pročelje *Teatra all'antica*, 1588.– 1590., Sabbioneta, Italija  
CAFÀ, Valeria – VENDRAMIN, Sandra (2003) *Il Teatro Ducale a Sabbioneta*, U: *Vincenzo Scamozzi 1548-1616: Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, Venezia: Marsilio, Str. 278.
7. Vincenzo Scamozzi, Tlocrt *Teatra all'antica*, 1588.– 1590., Sabbioneta, Italija  
<http://www.theatre-architecture.eu/res/archive/194/022137.jpg?seek=1381080087>
8. Vincenzo Scamozzi, Interijer *Teatra all'antica*, 1588.– 1590., Sabbioneta, Italija  
[https://lombardia.abbonamentomusei.it/var/ezdemo\\_site/storage/images/lombardia/musei/teatro-all-antica/272320-4-ita-IT/TEATRO-ALL-ANTICA.jpg](https://lombardia.abbonamentomusei.it/var/ezdemo_site/storage/images/lombardia/musei/teatro-all-antica/272320-4-ita-IT/TEATRO-ALL-ANTICA.jpg)
9. Marcus Vitruvius Pollio, Skica za *periaktoi*  
VITRUVIUS POLLIO, Marcus (1999) *Deset knjiga o arhitekturi*. Zagreb: Golden marketing: Institut građevinarstva Hrvatske, Str. 110.
10. Samuel Y. Edgerton, crtež Brunelleschijeva eksperimenta s panelom i zrcalom, 2009.  
EDGERTON, Samuel Y. (2009) *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. London: Cornell University Press, Str. 51.
11. Samuel Y. Edgerton, Rekonstrukcija Brunelleschijeva perspektivnog crteža firentinske Krstionice, 2009.  
EDGERTON, Samuel Y. (2009) *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. London: Cornell University Press, Str. 66.



12. Sebastiano Serlio, Ilustracija komične scene, 1545., U: *Il secondo libro di prospettiva di Sebastian serlio Bolognese*, Vicenza: Giacomo de' Francheschi, 1618.  
HEWITT, Barnard (1958) *The Renaissance Stage: Documents of Serlio, Sabbattini and Furttenbach*. Coral Gables, Florida: University of Miami Press, Str. 28.
13. Sebastiano Serlio, Ilustracija tragične scene, 1545., U: *Il secondo libro di prospettiva di Sebastian serlio Bolognese*, Vicenza: Giacomo de' Francheschi, 1618.  
HEWITT, Barnard (1958) *The Renaissance Stage: Documents of Serlio, Sabbattini and Furttenbach*. Coral Gables, Florida: University of Miami Press, Str. 30.
14. Sebastiano Serlio, Ilustracija pastoralne scene, 1545., U: *Il secondo libro di prospettiva di Sebastian serlio Bolognese*, Vicenza: Giacomo de' Francheschi, 1618.  
HEWITT, Barnard (1958) *The Renaissance Stage: Documents of Serlio, Sabbattini and Furttenbach*. Coral Gables, Florida: University of Miami Press, Str. 31.
15. Baldassare Peruzzi, Skica scene za komediju *La Calandria*, sredina 16. st., Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Galerija Uffizi, Firenca, Italija  
BERZAL DE DIOS, Javier. Conjuring the Concept of Rome: Alterity and Synegdoche in Peruzzi's Design for La Calandria, U: *Sixteenth Century Journal*, Vol. 45, No. 3 (2014), Str. 28.
16. Baldassare Lanci, Skica scena za komediju *La Vedova*, 1569., Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Galerija Uffizi, Firenca, Italija  
BERZAL DE DIOS, Javier. Conjuring the Concept of Rome: Alterity and Synegdoche in Peruzzi's Design for La Calandria, U: *Sixteenth Century Journal*, Vol. 45, No. 3 (2014), Str. 41.
17. Andrea Palladio, Skica *scenae frons* Teatra Olimpica u Vicenzi, oko 1580., London: Royal Institute of British Architects (Burlington Devonshire, VIII, 5)  
ZORZI, Giangiorgio; DOLFIN, Giacomo; PIGAFFETTA, Filippo. Le prospettive del Teatro Olimpico di Vicenza nei disegni degli „Uffizi“ di Firenze e nei documenti dell'„Ambrosiana“ di Milano, U: *Arte Lombarda*, Vol. 10, No. 2 (1965) Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Str. 70.
18. Andrea Palladio, *Scenae frons*, Teatro Olimpico, 1580.– 1585., Vicenza, Italija  
[http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/teatro-olimpico-1344283154\\_org.jpg](http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/teatro-olimpico-1344283154_org.jpg)
19. Početna stranica *Hekube* u *Šibenskom rukopisu*, (otkriven 1933., HAZU, Zagreb VII. 33)  
<http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/wp-content/uploads/2014/06/sibenski-rukopis.jpg>
20. Nacrt pročelja Kneževa dvora u Dubrovniku (arhitektonski snimak: Ivan Tenšek d.i.a.)  
Nada Grujić, „Onofrio di Giordano della Cava i Knežev dvor u Dubrovniku”, u: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, Zagreb, 2008. Str. 29.
21. Petar Frano Martecchini, Skica pročelja Vijećnice u Dubrovniku, prije 1867., Martecchinijev album iz 1892. godine  
BENIĆ, Slavomir. Tragom zaboravljene dubrovačke vijećnice. U: *Beritićev zbornik*, 1960. Dubrovnik, (ur. Vjekoslav Cvitanović). Str. 99.
22. Publike Terencije Afer, Ilustracija kulisnih zastora, 1493., U: *Comoediae*. Lyon: Johann Trechsel  
<http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/wp-content/uploads/2014/06/Comoediae-300x268.jpg>

23. Unutarnji balkon u saloči, 15.-16. st., ljetnikovac Vice Stjepovića–Skočibuhe, Šipan  
<http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/wp-content/uploads/2014/06/SALOCA-SKOCIBUHA-300x221.jpg>

## 9. Popis literature

1. ALLEGRI, Luigi (1996) On the Rebirth of Theatre, or of the Idea of Theatre, in Humanistic Italy, U: *Theatrical Spaces and Dramatic Places: The Reemergence of the Theatre Building in the Renaissance*. Uredio: Paul C. Castagno. Str. 51-61. Southeastern Theatre Conference and The University of Alabama Press.
2. ANIĆ, Vladimir (2009) *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber.
3. ARISTOTEL (2005) *O pjesničkom umijeću*. Preveo i priredio: Zdeslav Dukat. Zagreb: Školska knjiga.
4. BATUŠIĆ, Nikola (1976) Držićeva redateljsko-inscenatorska načela. U: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Str. 235-256. Split: Književni krug.
5. BATUŠIĆ, Nikola (1978) *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
6. BATUŠIĆ, Nikola (1991) *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
7. BEDENKO, Vladimir (1999) *Vitruvije i njegovo djelo*. U: VITRUVIUS POLLIO, Marcus (1999) *Deset knjiga o arhitekturi*. (Preveli: prof. dr. Matija Lopac, prof dr. Vladimir Bedenko) Zagreb: Golden marketing: Institut građevinarstva Hrvatske.
8. BENIĆ, Slavomir (1960) Tragom zaboravljene dubrovačke vijećnice. U: Beritićev zbornik. Uredio: Vjekoslav Cvitanović. Str. 89-105. Dubrovnik: Društvo prijatelja dubrovačke starine.
9. BERZAL DE DIOS, Javier (2014) Conjuring the Concept of Rome: Alterity and Synegdoche in Peruzzi's Design for La Calandria. U: *Sixteenth Century Journal: the journal of Early Modern Studies*, Vol. 45, No. 3. Str. 25–50.
10. BOGIŠIĆ, Rafo (1976) Priroda i pejzaž u djelima Marina Držića. U: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Str. 39-66. Split: Književni krug.
11. BOGIŠIĆ, Rafo (1988) Mavro Vetranović i Nikola Nalješković. U: *Dani Hvarskoga kazališta (14) Nikola Nalješković i Mavro Vetranović*. Uredio: Nikola Batušić et al. Str. 5-15. Split: Književni krug.
12. BOGIŠIĆ, Rafo (2008) Marin Držić u Sieni. U: *Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću: 1508-2008*. Urednici: Nikola Batušić, Dunja Fališevac. Str. 633-611. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
13. BRATIČEVIĆ, Irena; LUPIC, Ivan (2013) Držićeva „Hekuba“ između izvedbe i knjige. U: *Colloquia Maruliana XXII*. Str. 77-116. Split: Književni krug.
14. BURCKHARDT, Jacob (1991) *Kultura renesanse u Italiji*. Beograd: Dereta.

15. CAFÀ, Valeria; VENDRAMIN, Sandra (2003) Il Teatro Ducale a Sabbioneta. U: *Vincenzo Scamozzi 1548-1616: Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*. Str. 276-282. Venezia: Marsilio.
16. CARLSON, Marvin (1996) *Kazališne teorije 1: povijesni i kritički pregled od antike do 18. stoljeća*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
17. CELLAURO, Loius (2004) Daniele Barbaro and Vitruvius: The Architectural Theory of a Renaissance Humanist and Patron. U: *Papers of the British School at Rome*, Vol. 71. Str. 293-329.
18. CINDRIĆ, Maja (2006) Projektna nastava i njezine primjene u nastavi fizike u osnovnoj školi, U: *Magistra Iadertina* Vol.1 No.1. Listopad. Str. 33-47.
19. CLARKE, Georgia (2002) Vitruvian Paradigms, U: *Papers of the British School at Rome*, Vol. 70. Str. 319-346. Rim: British School at Rome.
20. CRNOJEVIĆ-CARIĆ, Dubravka (2017) *O kazalištu i drami tijekom stoljeća, knj. 2*. Zagreb: Alfa.
21. CVJETKOVIĆ, Božo (1922) Crkva Sv. Spasa u Dubrovniku. U: *Narodna starina*, Vol.1 No.1. Str. 85-87. Zagreb: Josip Matasović (Hrvatski državni arhiv)
22. CVJETKOVIĆ, Božo (1922) *Dubrovački dvor*. Zagreb: Naklada Društva hrvatskih srednjoškolskih profesora.
23. ČALE, Frano (1968) *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*. Dubrovnik: Matica hrvatska.
24. ČALE, Frano (1987) *Djela: Marin Držić*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
25. D'AMICO, Silvio (1972) *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
26. DAMISCH, Hubert (1995) *The origin of perspective*. London: The MIT Press.
27. DUVIGNAUD, Jean (1978) *Sociologija pozorišta: kolektivne senke*. Beograd: BIGZ.
28. EDGERTON, Samuel Y. (2009) *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. London: Cornell University Press.
29. EISENBICHLER, Konrad (2002) Depicting Theatre: Contemporary Evidence for Renaissance Theatre Sets in Renaissance Italy. U: *Theatre and the Visual Arts*. Uredili: Giuliana Sanguinetti Katz, Vera Golini, Domenico Pietropaolo. Str. 51-63. Ottawa: Legas.
30. EWING, Nalsy D. (1974) Andrea Palladio, 1518-1580: Architect and Humanist, U: *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 7, No. 4.. Str. 59-70. Manitoba: University of Manitoba.

31. FALIŠEVAC, Dunja; NOVAK, Slobodan P.; RAFOLT, Leo (2009) Renesansa. U: *Leksikon Marina Držića*. Uredili: S. P. Novak, M. Tatarin, M. Mataija, L. Rafolt. Str. 656-665. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
32. FINOTTI, Fabio (2010) Perspective and Stage Design, Fiction and Reality in the Italian Renaissance Theater of the Fifteenth Century. U: *Renaissance Drama – Italy in the Drama of Europe* Vol. 36/37. Uredili: Albert Russell Ascoli, William N. West. Str. 21-42. Evanston: Northwestern University Press.
33. FISCHER-LICHTE, Erika (2010) *Povijest drame: razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas*, sv. 2. Zagreb: Disput.
34. FISKOVIĆ, Cvito (1969) Likovna umjetnost u djelima i vremenu Marina Držića. U: *Marin Držić, Zbornik radova*. Uredio: Vlatko Pavletić. Str. 33-54. Zadar: Tisak „Narodni list“.
35. FISKOVIĆ, Cvito (2008) Pozornice Držićevih igara. U: *Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću: 1508-2008*. Urednici: Nikola Batušić, Dunja Fališevac. Str. 528-541. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
36. FLEMING, Alison C. (2006) Presenting the Spectators as the Show: The Piazza degli Uffizi as Theater and Stage. U: *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 37, No. 3. Str. 701-720.
37. FORETIĆ, Miljenko (2008) *Kazalište u Dubrovniku*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
38. FRANIČEVIĆ, Marin (1983) *Povijest hrvatske renesansne književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
39. GOVIĆ, Tereza (1989) *Šetnja kroz stare dubrovačke vrtove*. Dubrovnik: Turističko društvo „Rijeka dubrovačka“ Komolac.
40. GRAHAM, Dan. (1983) Theater, Cinema, Power. U: *Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965-1990*. Str. 170-189. MIT Press.
41. GRUJIĆ, Nada (1987) Ljetnikovac Klementa Gučetića u Rijeci Dubrovačkoj (Podloga, zamisao, izvedba). U: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti* 11. Str. 115-141. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
42. GRUJIĆ, Nada (1987) Reprezentativna stambena arhitektura. U: *Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće*. Uredili: Prelog, Milan et al. Str. 307-323. Zagreb: Muzejski prostor.
43. GRUJIĆ, Nada (1993) Klasični rječnik stambene renesansne arhitekture Dubrovnika. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol.35-36 No.1. Str. 121-141.
44. GRUJIĆ, Nada (1999) Zidni umivaonici XV. i XVI. stoljeća u stambenoj arhitekturi dubrovačkog područja. U: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 23. Str. 63-82.

45. GRUJIĆ, Nada (2009) Gotičko-renesansna arhitektura Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću. U: *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića*. Uredili: Cvetnić, Sanja; Pelc, Milan; Premerl, Daniel. Str. 235-254. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
46. GRUJIĆ, Nada (2013) *Kuća u gradu: studije o dubrovačkoj stambenoj arhitekturi 15. i 16. stoljeća*. Dubrovnik: Matica hrvatska, Ogranak Dubrovnik.
47. GRUJIĆ, Nada (2014) Ljetnikovac Miha Junijeva Bone u Rijeci dubrovačkoj: problemi datacije, atribucije i prezentacije, U: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti* 38. Str. 63-80. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
48. GRUJIĆ, Nada; ZELIĆ, Danko (2010) Palača vojvode Sandalja Hranića u Dubrovniku. U: *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, No. 48. Str. 47-132.
49. GUDELJ, Jasenka; RUSO, Anita (2013) *Tiskani renesansni traktati o arhitekturi u Dubrovniku*. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 56. Str. 101-112.
50. HARWOOD, Ronald (1984) *All the world's a stage*. London: Methuen.
51. HERMANS, Lux (2010) The Performing Venue: The Visual Play of Italian Courtly Theatres in the Sixteen Century. U: *Art History*, Vol. 33. Str. 292-303. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
52. HEWITT, Barnard (1958) *The Renaissance Stage: Documents of Serlio, Sabbattini and Furttenbach*. Coral Gables, Florida: University of Miami Press.
53. *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, sv.8. (2002) Uredili: Ljiljana Jojić i Ranko Matasović. Zagreb: Novi Liber.
54. IVANČEVIĆ, Radovan (1993) Trolisna pročelja renesansnih crkava u Hrvatskoj. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol. 35-36 No. 1. Str. 85-118.
55. JOHNSON, Eugene J. (2005) The Architecture of Italian Theaters around the Time of William Shakespeare, U: *Shakespeare Studies*, Vol. 33. Str. 23-50. Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press.
56. KARAMEHMEDOVIĆ, Deša (2015) Prostorna i funkcionalna klasifikacija dubrovačke ladanjske arhitekture: doprinos društvenom vrednovanju. U: *Anali Dubrovnik* 53/2. Str. 459-487.
57. KEMP, Martin. (1989) *The science of art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven and London: Yale University Press.
58. KOMBOL, Mihovil (1961) *Povijest hrvatske renesansne književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
59. KOŠUTA, Leo (2008) Siena u životu i djelu Marina Držića. U: *Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću: 1508-2008*. Urednici: Nikola Batušić, Dunja Fališevac. Str. 220-262. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.

60. KRAFT, Selma (1989) Interdisciplinarity and the Canon of Art History, U: *Issues in integrative studies*, No. 7. Str. 57-71. Siena: Department of Fine Arts, Siena College.
61. LEŠIĆ, Zdenko (1977) *Teorija drame kroz stoljeća, knj. 1*. Sarajevo: Svjetlost.
62. LOZICA, Ivan (1985) Folklorno kazalište i scenska svojstva običaja. U: *Dani Hvarškoga kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru (2) Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*. Uredio: Marko Fotez et al. Str. 22-33. Split: Književni krug.
63. LOZICA, Ivan (2007) O karnevalu: diverzija, kohezija, opsceno i mitsko. U: *Dani Hvarškoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 33. Str. 190-208. Split: književni krug.
64. MAGAGNATO, Licisco. (1951) The Genesis of the Teatro Olimpico. U: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 14, No. 3-4. Str. 209-220. London: The Warburg Institute.
65. MALEŠ, Dubravka. (1987) Monodisciplinarnost, interdisciplinarnost i transdisciplinarnost u proučavanju odgoja i obrazovanja. U: *Istraživanja odgoja i obrazovanja*. Vol. 7. Str. 99-108.
66. MATIJEVIĆ, Milan (2008/2009) Projektno učenje i nastava, U: *Znamen: Nastavnički suputnik*. str. 188-225.
67. McREYNOLDS, Daniel (2008) Restoring the Teatro Olimpico: Palladio's Contested Legacy, U: *Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. 53. Str. 153-212. University of Michigan Press for the American Academy in Rome.
68. MIGLIARSI, Anna (2013) Staging Ritual all'Italiana: Edipo tiranno at Vicenza (1585), U: *Italica*, Vol. 90, No. 4. Str. 532-547. American Association of Teachers of Italian.
69. MISAILOVIĆ, Milenko (1988) *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje – „Dnevnik“.
70. MITROVIĆ, Branko; SENES, Vittoria (2002) Vincenzo Scamozzi's Annotations to Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' De Architectura, U: *Annali di architettura: rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*. Str. 195-213. Milano: Electa.
71. MOLINARI, Cesare (1982) *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
72. MÜLLER, Werner; VOGEL, Gunther. *Atlas arhitekture 2: Povijest graditeljstva od romanike do sadašnjosti*. Preveo: Milan Pelc. Zagreb: Golden marketing 2000.
73. MULLIN, Donald C. (1966) The Influence of Vitruvius on Theatre Architecture. U: *Educational Theatre Journal*. Vol. 18, No. 1. Str. 27-33. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
74. *Nacionalni okvirni kurikulum za predškolski odgoj i obrazovanje te opće obvezno i srednjoškolsko obrazovanje* (2011) Zagreb: Ministarstvo znanosti obrazovanja i športa  
[http://mzos.hr/datoteke/Nacionalni\\_okvirni\\_kurikulum.pdf](http://mzos.hr/datoteke/Nacionalni_okvirni_kurikulum.pdf)

75. NAGLER, Alois M. (1959) *A source book in theatrical history*. New York: Dover Publications Inc.
76. *Nastavni plan i program za Likovnu umjetnost* (1994) U: Glasnik Ministarstva kulture i prosvjete  
[http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni\\_plan/gimnazije/obvezni/likovni.pdf](http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/gimnazije/obvezni/likovni.pdf)
77. OBAD ŠĆITAROCI, Mladen; KOVAČEVIĆ, Maja Anastazija (2014) Arboretum Trsteno – perivoj renesansnoga ljetnikovca. U: *Art bulletin*, No. 64. Str. 101-131. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
78. OBAD ŠĆITAROCI, Mladen; MARIĆ, Mara; MEDOVIĆ, Mira (2017) Perivoji Rijeke dubrovačke: Čimbenici identiteta i kriterij vrjednovanja. U: *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, Vol.25 No.2. Str. 172-189.
79. OOSTING, J. Thomas (1970) The Teatro Olimpico Design Sources: A Rationale for the Elliptical Auditorium. U: *Educational Theatre Journal*. Vol. 22, No. 3. Str. 256-267. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
80. PALLADIO, Andrea (2001) *The four books on architecture*. Preveli: Robert Tavernor i Richard Schofield. London: The MIT Press.
81. PARDIERI, Giuseppe (1967) *Il teatro italiano e la sua tradizione*. Matera: Basilicata editrice.
82. PAVLOVSKI, Borislav (2000) *Prostori kazališnih svečanosti*. Zagreb: Naklada MD.
83. PELC, Milan (2007) *Renesansa*. Zagreb: Naklada Ljevak.
84. PIGNARRE, Robert (1970) *Povijest kazališta*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
85. *Prijedlog Nacionalnog kurikulumu nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost* (2016)  
[http://mzos.hr/datoteke/17-Predmetni\\_kurikulum-Likovna\\_kultura\\_i\\_Likovna\\_umjetnost.pdf](http://mzos.hr/datoteke/17-Predmetni_kurikulum-Likovna_kultura_i_Likovna_umjetnost.pdf)
86. PROSPEROV NOVAK, Slobodan (1977) *Povijest hrvatske književnosti. Knj. 2. Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604*. Zagreb: Izdanja antibarbarus.
87. PROSPEROV NOVAK, Slobodan (1977) *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*. Split: Čakavski sabor.
88. PROSPEROV NOVAK, Slobodan (1984) *Planeta Držić: Držić i rukopis vlasti*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
89. PROSPEROV NOVAK, Slobodan. (2008) Topologija scenskog vremena. U: *Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću: 1508-2008*. Urednici: Nikola Batušić, Dunja Fališevac. Str. 620-632. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.



90. REŠETAR, Milan (1928) Dubrovačka „Vijećnica“. U: *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, Vol. 15 No.1. Str. 43-48.
91. SEAR, Frank B. (1990) Vitruvius and Roman Theater Design. U: *American Journal of Archaeology*. Vol. 94, No. 2. Str. 249-258. Boston: Archeological Institute of America.
92. SENKER, Boris (1990) *Pogled u kazalište*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
93. SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva in sette libri*. [http://www.antichefornaci.it/files/biblioteca/Sebastiano\\_Serlio\\_Tutte\\_l\\_opere\\_d\\_architettura\\_et\\_prospetiva\\_in\\_sette\\_libri\\_1619.pdf](http://www.antichefornaci.it/files/biblioteca/Sebastiano_Serlio_Tutte_l_opere_d_architettura_et_prospetiva_in_sette_libri_1619.pdf)
94. STINSON, Philip (2011) *Perspective Systems in Roman Second Style Wall Painting*. U: *American Journal of Archaeology*, Vol. 115, No. 3. Str. 403-426.
95. STOJAN, Slavica (2007) *Slast tartare: Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti.
96. ŠIŠIĆ, Bruno. (1991) *Dubrovački renesansni vrt*. Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku.
97. ŠVELEC, Franjo (1968) *Komički teatar Marina Držića*. Zagreb: Matica hrvatska.
98. ŠVELEC, Franjo (1969) Marin Držić i renesansno kazalište. U: *Marin Držić, Zbornik radova*. Uredio: Vlatko Pavletić. Str. 218-232. Zagreb: Matica hrvatska.
99. ŠVELEC, Franjo (1976) Hrvatska renesansna drama, U: *Dani Hvarškoga kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru (3) Renesansa*. Uredio: Marko Fotez et al. Str. 5-22. Split: Čakavski sabor.
100. TATARIN, Milovan (2008) Nekoliko rečenica s početka prvoga prologa *Dunda Maroja*. U: *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu (34) Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Uredio: Nikola Batušić et al. Str. 35-46. Split: Književni krug.
101. TATARIN, Milovan (2011) *Čudan ti je animao čovjek: rasprave o Marinu Držiću*. Zagreb – Dubrovnik: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
102. THOMPSON KLEIN, Julie (1990) *Interdisciplinarity: History, Theory & Practice*, Detroit: Wayne University Press.
103. TOMASOVIĆ, Mirko (1978) Hrvatska renesansna književnost u europskom kontekstu, U: *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*. Urednici: Aleksandar Flaker, Krunoslav Pranjić. Zagreb: SN Libar
104. TOMLJENović, Zlata; NOVAKOVIĆ, Svetlana (2012) Integrated teaching – a project in primary school elective art classes, U: *Metodički obzori* 7/1. Str. 119-134.
105. UBERSFELD, Anne (1982) *Čitanje pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.

106. VISKOVIĆ, Ines (2016) Projektna nastava kao područje unaprjeđenja kvalitete škole, U: *Školski vjesnik: časopis za pedagošku teoriju*, Vol. 65 No. Str. 381-391.
107. VITRUVIUS POLLIO, Marcus (1999) *Deset knjiga o arhitekturi*. (Preveli: prof. dr. Matija Lopac, prof. dr. Vladimir Bedenko) Zagreb: Golden marketing: Institut građevinarstva Hrvatske.
108. VODNIK, Branko (1913) *Povijest hrvatske književnosti. Knj. 1. Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska.
109. VONČINA, Josip (2008) Scenski jezik Marina Držića i kazališna baština u Dubrovniku. U: *Putovima kanonizacije: zbornik radova o Marinu Držiću: 1508-2008*. Urednici: Nikola Batušić, Dunja Fališevac. Str. 606-619. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
110. WHITE, John (1949) Developments in Renaissance Perspective: I, U: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 12. Str. 58–79.
111. WICKHAM, Glynne (1985) *A history of the theatre*. Oxford: Phaidon.
112. ZARILLI, Phillip B. (2006) *Theatre histories: an introduction*. London: Routledge.
113. ZELIĆ, Danko (2014) Dva požara, dvije obnove, dva stila: prilog poznavanju dubrovačke stambene arhitekture sredinom 16. stoljeća. U: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol.56 No.1. Str. 113-126.
114. ZORZI, Giangiorgio; DOLFIN, Giacomo; PIGAFFETTA, Filippo (1965) Le prospettive del Teatro Olimpico di Vicenza nei disegni degli „Uffizi“ di Firenze e nei documenti dell'„Ambrosiana“ di Milano, U: *Arte Lombarda*, Vol. 10, No. 2. Str. 70–97. Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.

## 10. Sažetci

### 10.1. Sažetak

Ovaj diplomski rad sažeti je prikaz razvoja renesansnog kazališta u Italiji s naglaskom na prve nepokretne kazališne zgrade, Palladijev *Teatro Olimpico* u Vicenzi i Scamozzijev *Teatro all'antica* u Sabbioneti, te prve scenografske zahvate renesansnih umjetnika potaknute razvojem perspektivnog slikarstva. Talijanski utjecaj na razvoj renesansnog kazališnog modela, oslonjenog na antičke traktate i Vitruvija kao autoritet, očitovao se u Dubrovniku. Središte renesansnog kazališnog djelovanja u Dubrovniku predstavlja Marin Držić, poznavatelj talijanskih kazališnih oblika, izvedbi i Serlijevih opisa scenografskih prostora. U nedostatku dubljeg proučavanja razvoja kazališta u Hrvatskoj i njegova talijanskog utjecaja u srednjoškolskim planovima i programima, ali i nedostatka sačuvanih hrvatskih renesansnih scenografija, nastala je ideja o prijedlogu srednjoškolskog projekta. U radu je predstavljen prijedlog projektne nastave iz Likovne umjetnosti nazvan *Držićevi arkiteti* koji bi učenike upoznao s procesom nastanka scenografije, omogućio im upoznavanje renesansnih arhitektonskih i dekorativnih elemenata te suradnju u oblikovanju Držićevih dramskih mjesta u vlastite scenografije.

Ključne riječi: *renesansno kazalište, scenografija, Držić, Likovna umjetnost, projektna nastava*

### 10.2. Summary

This graduate thesis is a concise summary of development of the renaissance theatre in Italy with an emphasis on the first immobile theatre buildings, Palladio's *Teatro Olimpico* in Vicenza and Scamozzi's *Teatro all'antica* in Sabbioneta, and the first scenographic projects of renaissance artists inspired by the evolution of perspective painting. Italian influence on the development of the renaissance theatre model, based on antique treaties and Vitruvius as an authority, manifested itself in Dubrovnik. The center of renaissance theatre in Dubrovnik is Marin Držić, connoisseur of italian theatrical forms, performance and Serlio's descriptions of scenographic spaces. In the absence of the more extensive examination of theatre development in Croatia and its italian influence in high school programs, and also of the lack of preserved

croatian renaissance scenographies, the idea of a high school project was created. This paper introduces the proposal for a teaching project of Visual Arts called *Držić's arkiteti* which would familiarize the students with the stage design process, introduce them to renaissance architectural and decorative elements and enable them to collaborate in shaping Držić's dramatic spaces into their own scenographies.

Key words: *renaissance theatre, scenography, Držić, Visual Arts, project-based learning*